



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras

**Máster en Música
Hispana**

**Estrategias compositivas en *Dos Danzas
Cubanas* (1948) y *Guajira* (1956) de
Harold Gramatges.**

Trabajo de fin de máster

Alumno: Javier Alonso Mendoza

Tutores: Dr. Mikel Díaz-Emparanza

y Dr. Carlos Villar Taboada

2020



Universidad de Valladolid

VISTO BUENO DEL TUTOR/ES PARA LA PRESENTACIÓN DEL TRABAJO FIN DE MÁSTER

Según lo dispuesto en el Real Decreto 1393/2007, de 29 de octubre,
por el que se establece la ordenación de las enseñanzas universitarias oficiales,
y como profesor tutor del trabajo de fin de estudios en el título de

Máster en Música Hispana

de la (VA) Facultad de Filosofía y Letras

de la Universidad de Valladolid, **D. Carlos Villar Taboada**

y **D. Miguel Díaz Emparanza Almoguera**

DECLARA/N que el/la estudiante **D. Javier Alonso**

ha realizado bajo su tutela el trabajo titulado:

**Estrategias Compositivas en Dos Danzas Cubanas (1948) y Guajira (1956) de
Harold Gramatges**

Breve informe del tutor/es

El trabajo se ha desarrollado sin incidencias reseñables

Considera/n que el TFM anteriormente mencionado cumple los requisitos establecidos
y AUTORIZA/N su presentación para la defensa ante la Comisión evaluadora
correspondiente.

En Valladolid , a fecha de firma electrónica

Fdo.: El tutor/es

Universidad de Valladolid

SEDE ELECTRÓNICA

Código Seguro De Verificación:	GcnEG798c/6eJA3OvgDeXg==	Estado	Fecha y hora	
Firmado Por	Miguel Diaz Emparanza Almoguera	Firmado	17/09/2020 10:16:36	
	Carlos Jose Villar Taboada	Firmado	17/09/2020 10:12:03	
Observaciones		Página	1/1	
Url De Verificación	https://sede.uva.es/Validacion_Documentos?code=GcnEG798c/6eJA3OvgDeXg==			

Resumen

Este trabajo propone una aproximación a las estrategias compositivas utilizadas por Harold Gramatges (1918 –2008) en dos de sus obras pianísticas: *Dos danzas cubanas* (1948) y *Guajira* (1956). La perspectiva analítica semiótica permite conectar estructuras con su significado sociomusical en estas piezas, las cuales proponen claras referencias socioculturales de “lo cubano” y son elocuentes de la cultura musical donde fueron concebidas. Se ofrece una interpretación de las elecciones creativas del compositor y de su pensamiento estético e ideológico en relación a su contexto en un momento concreto de su trayectoria cuando se desempeñó como líder de la joven intelectualidad progresista de la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo (1951-1960).

Palabras clave: Harold Gramatges, análisis musical, semiótica de la música, identidad, cultura musical, Sociedad Cultural Nuestro Tiempo.

Agradecimientos

Mi más sincero agradecimiento por

los buenos ánimos,

los conocimientos

y la dicha de tenerlos conmigo en este trayecto:

A mis tutores y profesores, en especial a

Dr. Mikel Díaz-Emparanza y Dr. Carlos Villar Taboada.

A mis colegas y amigos,

Jose Luis Fanjul, Marlene Urbay, Roberto Urbay y Rey Guerra.

A mi padre,

Ramón Alonso.

Listado de ejemplos

<i>Ejemplo 1.</i> Patrón recíproco de cinquillo (cc. 3- 4), de la introducción de <i>Montuna</i> (1948).....	41
<i>Ejemplo 2.</i> Relación entre el cinquillo y el patrón en la introducción de <i>Montuna</i> (1948).....	41
<i>Ejemplo 3.</i> Tema (cc. 7-14) de <i>Montuna</i> (1948).....	43
<i>Ejemplo 4.</i> Polirritmia (cc. 7-10) de <i>Montuna</i> (1948).....	44
<i>Ejemplo 5.</i> Patrones relativos al anfíbraco/tanguillo y síncopas isócronas (cc. 25-28) en <i>Montuna</i> (1948).....	45
<i>Ejemplo 6.</i> Conectores entre la introducción y la primera sección (cc. 10-11) en <i>Sonera</i> (1948).....	48
<i>Ejemplo 7.</i> Relación entre las entonaciones de la idea temática (c. 12) y las tres variantes en secciones diferentes de <i>Sonera</i> (1948).....	49
<i>Ejemplo 8.</i> Patrón relacionado con el tresillo y patrón rítmico identificable con tumbao en voces superiores y acompañantes respectivamente (cc. 1-4) de <i>Sonera</i> (1948).....	50
<i>Ejemplo 9.</i> Comparación entre patrones rítmico-armónico-melódicos de las voces superiores y acompañantes del ejemplo 6 (cc.10-11) con respecto a los modelos de tumbao 1 y 3, en <i>Sonera</i> (1948).....	51
<i>Ejemplo 10.</i> Estructuras relacionadas (cc. 36- 41) de <i>Sonera</i> (1948).....	52
<i>Ejemplo 11.</i> Primera idea temática con carácter introductorio (cc. 1-4) de <i>Guajira</i> (1956).....	55
<i>Ejemplo 12.</i> Últimos dos compases (7-8) de la primera idea temática de <i>Guajira</i> (1956).....	55
<i>Ejemplo 13.</i> Idea temática conectora (cc. 9-12) de <i>Guajira</i> (1956).....	56
<i>Ejemplo 14.</i> Tercera idea de fuerte identidad temática (cc.17-20) de <i>Guajira</i> (1956).....	57
<i>Ejemplo 15.</i> Relación entre la primera idea temática y materiales temáticos de <i>Guajira</i> (1956).....	58
<i>Ejemplo 16.</i> Relación entre la idea temática conectora y sus realizaciones en <i>Guajira</i> (1956).....	59

<i>Ejemplo 17.</i> Nexos entre la tercera idea de fuerte identidad temática y sus realizaciones a lo largo de <i>Guajira</i> (1956).....	60
<i>Ejemplo 18.</i> Procesos armónicos (cc. 23-26) de <i>Guajira</i> (1956).....	62
<i>Ejemplo 19.</i> Modulación sintáctica entre re menor y Do# Mayor (cc. 56-57) en <i>Guajira</i> (1956).....	63
<i>Ejemplo 20.</i> Progresión armónica que alude a la formación habitual de la cadencia andaluza o frigia (cc.49-50) de <i>Guajira</i> (1956).....	64

Listado de tablas

<i>Tabla 1.</i> Esquema formal de <i>Sonera</i> (1948).....	47
<i>Tabla 2.</i> Esquema formal de <i>Guajira</i> (1956).....	61

Índice

Listado de ejemplos.....	IX
Listado de tablas.....	X
Introducción	1
Presentación y justificación del tema de estudio	3
Estado de la cuestión	5
Objetivos de la investigación	11
Marco Teórico	11
Metodología y fuentes para la investigación	16
Estructura del trabajo	18
1. “Cubano en mi propio idioma”: Harold Gramatges en Nuestro Tiempo (1951-1960)	20
1.1 La década de 1950	22
1.2 Etapa formativa de Harold Gramatges	24
1.3 Del Afrocubanismo al Neoclasicismo: Grupo de Renovación Musical (1942-1948)	25
1.4 Sociedad Cultural Nuestro Tiempo	30
1.4.1 La Revista <i>Nuestro Tiempo</i>	33
1.4.2 Trascendencia revolucionaria	35
2. Análisis de las estrategias compositivas de <i>Dos danzas cubanas</i> (1948) y <i>Guajira</i> (1956)	37
2.1. <i>Dos danzas cubanas</i> (1948)	39
2.2.1 <i>Montuna</i> (1948)	40
2.1.2 <i>Sonera</i> (1948)	46
2.2 <i>Guajira</i> (1956)	53
Conclusiones.....	67
Bibliografía	72
Anexo.....	79

Introducción

Presentación y justificación del tema de estudio

Esta investigación propone una aproximación a las estrategias compositivas utilizadas por Harold Gramatges (Santiago de Cuba, 26 de septiembre de 1918 – La Habana, 16 de diciembre de 2008), una de las personalidades señeras de la música académica contemporánea cubana e iberoamericana en dos de sus obras pianísticas: *Dos danzas cubanas* (1948)¹ y *Guajira* (1956). La última fue escrita durante su periodo como presidente de la sociedad cultural Nuestro Tiempo (1951-1960). La primera coincide con la etapa más tardía del Grupo de Renovación Musical de Cuba (1942-1948) —al cual perteneció en su etapa formativa en el Conservatorio Municipal bajo la dirección de José Ardévol (1911-1981) — y expresa una continuidad entre ambas entidades. Puede afirmarse, entonces, que estas piezas sugieren construcciones ideológicas e intelectuales de una generación trascendente y decisiva en los procesos de legitimación cultural en Cuba.

Su labor al frente de Nuestro Tiempo —nacida en el Conservatorio Municipal y orientada ideológicamente por el Partido Socialista de entonces— coincide con un importante y prolífico periodo de su creación, puesto que supuso una actividad política y cultural enfocada hacia la difusión de la creación contemporánea y vanguardista de intelectuales, artistas plásticos, cineastas, compositores e intérpretes cubanos. Definida por Gramatges, como un «frente de trabajo ideológico e intelectual opuesto al régimen dictatorial de [Fulgencio] Batista», su sección de música, según él mismo afirma, «realizó una actividad de gran importancia histórica para la música cubana, tanto para los compositores como para los intérpretes» (Gramatges 1997, 41).

La joven vanguardia intelectual que cimentó Nuestro Tiempo² ocupó cargos directivos en las instituciones culturales reorganizadas y fundadas al triunfar la Revolución cubana en 1959. En décadas sucesivas, la adscripción de compositores cubanos a los lenguajes vanguardistas

¹ Esta obra fue versionada para orquesta sinfónica en 1950.

² Entre ellos los intelectuales Juan Marinello, Mirta Aguirre, Nicolás Guillén y Carlos Rafael Rodríguez. La sección de música contó con la participación de algunos miembros de Renovación Musical: José Ardévol, Edgardo Martín, Serafín Pro y Argeliers León. También de Juan Blanco, María Antonieta Enríquez y Manuel Duchesne Cuzán.

(serialismo, músicas electrónicas, aleatoriedad, etc.) incluyó la utilización de rasgos propios de la música cubana, que se continuaron manifestando de manera más o menos explícita.

Con este trabajo me planteo avanzar en el conocimiento sobre la obra de este compositor al abordar composiciones que no han sido estudiadas con anterioridad. Además, también pretendo contribuir a engrosar los estudios críticos y analíticos sobre música académica cubana (e hispanoamericana) del siglo pasado y, en concreto, el terreno de lo ideológico y de lo sonoro. Puesto que estas piezas plantean referencias socioculturales definidas, es plausible abordarlas desde un enfoque semiótico y hermenéutico que no ha sido aplicado hasta este momento para el estudio de la obra de Gramatges de manera específica, relacionando sus experiencias musicales e intelecto con la creación sonora.

Solo una pequeña parte de su enjundiosa obra musical, que comprende música sinfónica, de cámara, coral, vocal-instrumental, para guitarra, piano, ballet, cine y teatro —y que le hizo merecedor del I Premio Iberoamericano de la Música “Tomás Luis de Victoria” (1997) otorgado por la SGAE— ha recibido la atención de los musicólogos.

En una entrevista concedida a Rafael Guzmán (2008, 28)³ expresa lo siguiente:

El piano es mi instrumento, me valgo de él para la transición entre un momento y otro, el teclado ha gobernado estos tránsitos. Yo empiezo en esa primera etapa neoclásica con varias obras entre ellas la *Sonata para clavicémbalo*. Después viene la manera en que yo soy más yo en un primer momento que son los *Tres Preludios a modo de toccata*, porque esos preludios, que son una gran sonata, tienen un primer movimiento derivado de la célula del son. El segundo movimiento es un son con sus disonancias, aunque nunca fuera de la tonalidad, y el tercero es una guajira desparramada. O sea, parto de fuentes populares que están ahí y llego a un estado de intelectualidad, de regocijo, de imaginación y de fantasía. Es el piano el que me facilita realizar estos tránsitos.

³ La entrevista tuvo lugar en septiembre de 2005 con motivo de la realización de la tesis doctoral de Guzmán sobre el ciclo de obras *Móviles I-IV*.

Fue este instrumento el que le permitió realizar sus «mutaciones a lo largo de un proceso evolutivo como creador» (Guzmán 2008, 28), el cual transitó desde el estilo neoclásico hacia la adopción de procedimientos de las vanguardias europeas surgidas después de la Segunda Guerra Mundial, que derivó en una explotación tímbrica pianística en el *Móvil I* (1969).

Estado de la cuestión

La revisión bibliográfica de materiales disponibles permite establecer unos antecedentes de la presente investigación orientados hacia tres direcciones: los textos que abordan la vida y la obra del autor que expresan fundamentalmente una inclinación biográfica y contextual (en diccionarios y fuentes historiográficas) y analítica (en las monografías y los catálogos); los testimonios y juicios críticos que ofreció el compositor en varias entrevistas durante su trayectoria y algunos estudios que, desde enfoques semióticos, abordan la creación musical de algunos autores cubanos contemporáneos a Gramatges e informan sobre su contexto histórico-musical.

Es lógico suponer que, por su relevancia, la figura de Gramatges aparezca referida con un enfoque biográfico en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Gómez, 1998), y los diccionarios sobre música cubana de Helio Orovio (1981) y Radamés Giro (2002). Los principales textos historiográficos sobre música cubana –*La música en Cuba* (2012) de Alejo Carpentier; *Introducción a Cuba: la música* (1969) de José Ardévol, de Edgardo Martín *Panorama histórico de la música cubana* (1971) y *Música latinoamericana y caribeña* de Zoila Gómez y Victoria Eli (1995)– refieren su participación en la gestión y dirección de instituciones culturales, realizan aproximaciones generales y descriptivas a su labor composicional y pedagógica y comentan su inserción en el Grupo de Renovación Musical de Cuba (1942-1948)⁴ durante su etapa formativa en el Conservatorio Municipal de La Habana así como en el movimiento de vanguardia musical cubana correspondiente a la etapa posrevolucionaria.

⁴ Bajo la dirección del músico de origen catalán José Ardévol.

Las entrevistas encontradas se caracterizan por la diversidad inherente a ese género. Los reportajes de Hamilé Rozada (1986) y Neisy Ramón (1988) discurren sobre la cantata poli-autoral que iría a estrenarse en el Festival de Montepulciano con la participación del compositor. Leonardo Acosta (1976-1977), Rolando Cartaya (1978), Frank Rodda (1978), Mayra A. Martínez (1987), Sahily Tabares (1996), Mireya Castañeda (1997), Gina Picart (2002), Maria Elena Vinueza (2005) y Heriberto Feraudy (2009) ofrecen información de tipo más personal, sobre su historia de vida y posturas estéticas e ideológicas.

Su faceta como gestor y su ideario político —constatable también en los testimonios orales referidos y escritos propios— han sido abordados en los estudios de Ana Lizandra Socorro (2013) e Ivette Céspedes (2017). El primero relaciona una colección de programas de conciertos de la Orquesta Filarmónica de la Habana que fue agrupada por el compositor durante los años cuarenta con el ideario izquierdista que este desarrollaría. Céspedes, por su parte, aborda su desempeño en el liderazgo de algunas instituciones entre 1959 y 1964, primeros años del proceso revolucionario cubano, específicamente en la Dirección General de Cultura y la Embajada de Cuba en Francia. Allí Gramatges estableció conexiones con personalidades relevantes del campo artístico (e intelectual) para conseguir el apoyo a la causa política cubana (Céspedes 2017, 37). *In Memoriam. Homenaje a Frank País* (1962) es una de las obras concebidas durante ese periodo que la autora describe sin profundizar demasiado en el análisis⁵. Refiere no obstante representaciones musicales en el discurso musical, «rasgos estilísticos de géneros de la música tradicional cubana como el son, la guajira y la canción», los cuales «adquieren valor simbólico al ser articulados con la narrativa biográfico-musical que Gramatges construye del héroe» al narrar, dentro de una estructura conformada por cinco secciones en un solo movimiento, eventos de la vida y muerte del personaje. Así, la inserción de una cita de una canción santiaguera refiere el accionar urbano clandestino de País en Santiago de Cuba y la inclusión de una “guajira” en la cuarta sección simboliza la figura del guerrillero en la Sierra Maestra del oriente cubano.

⁵ El estreno de la pieza tuvo lugar en julio de 1962 en el Teatro Oriente (Santiago de Cuba) por la Orquesta Sinfónica Nacional dirigida por Enrique González Mántici (director titular) y en conmemoración de la muerte de Frank País, uno de los principales protagonistas de la lucha urbana contra la dictadura de Fulgencio Batista. La pieza representó la ideología revolucionaria cubana en las giras de Mántici por China y la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) en 1963 (Céspedes 2017, 50).

La perspectiva analítica ha sido explotada con mayor profundidad por otros autores que se relacionan a continuación, cuyos estudios resultan de utilidad para conocer al Gramatges compositor en cuanto a procedimientos compositivos y también en cuanto a la construcción de sentido en su discurso musical a partir de la significación de elementos distintivos de expresiones musicales cubanas.

Miriam Pérez Fleitas (1987) analiza los principios constructivos de *Tres preludios* (piano, 1952-53), cuyas referencias socioculturales residen en los géneros musicales son y guajira.

La tesis doctoral de Marta Rodríguez Cuervo (2002) aporta amplia información biográfica y de manera diacrónica algunos datos de concepción y características generales sobre obras de Gramatges tales como *Móviles(I-IV)*, *In Memoriam*, *Cantata de la Paz*, *Guirigay* y *Sinfonía en Mi* (entre otras). La analista utiliza la teoría de las entonaciones formulada por Boris Asafiev e identifica rasgos de la guajira de salón y del son en *Serenata* (para orquesta de cuerdas, 1947), *Diseños* (para quinteto de viento e instrumentos de percusión cubana, 1976). Lo más relevante de su estudio es, a mi juicio, que ofrece una síntesis de «modelos de actuación» y de las reglas que los rigen en una búsqueda fructífera de generalizaciones sobre «la esencia sónica de lo cubano». Esto último queda explicado por la autora cuando explica que a través de «tomas y reelaboraciones» «el comportamiento e interacción de los elementos musicales ha condicionado la presencia de rasgos estilísticos de lenguaje de la música popular tradicional cubana, principios constructivos y elementos de la cultura popular tradicional de la música instrumental» (Rodríguez Cuervo 2002,12). Rodríguez Cuervo también prologa *Harold Gramatges. Catálogo de compositores* (1997) realizado por José Amer con el auspicio de la Fundación Autor, donde ofrece una descripción con sentido diacrónico de los procedimientos compositivos de Gramatges cuyo «denominador común es la expresión de la identidad nacional» (Rodríguez Cuervo 1997, 15). Debo acotar que dicho catálogo ha resultado particularmente útil para situar las obras elegidas en este trabajo en el contexto global de la creación del compositor. En su preámbulo, la musicóloga engloba en el neoclasicismo la creación de Gramatges correspondiente a los años cuarenta y cincuenta del pasado siglo, la cual desembocaría, durante los años setenta, en un «penetrante pluralismo», en la indeterminación musical y en la disminución del uso de rasgos nacionales de manera explícita y de la forma como elemento organizador (Rodríguez Cuervo 1997, 16).

Los *Móviles*, para piano (I), conjunto instrumental (II y III) y guitarra (IV), [compuestos de] 1969 a 1980, han sido sus piezas más visitadas por los investigadores (Acosta 2001, Guerrero 2002 y Guzmán 2008). En ellas se incorporan los nuevos procedimientos técnicos y estéticos de la vanguardia europea posterior a la II Guerra Mundial que denotan el modo en el que el autor se inserta en la vanguardia musical cubana de los años sesenta. Leonardo Acosta y Aimée Guerrero refieren características esenciales morfológicas e instrumentales, procedimientos técnico-musicales, influencias, aleatoriedad e intertextualidad dada a partir de elementos tomados de la música popular y folclórica cubana. Para Guzmán, el ciclo constituye la ruptura con el pasado neoclásico del compositor, si bien la incursión dentro de los nuevos procedimientos técnicos en cuanto a la indeterminación general de los parámetros musicales no alcanza el extremismo de la indeterminación total de Cage ni del serialismo integral de Boulez. La «cubanía» en estas obras, afirma el estudioso, viene dada a través de varios elementos heterogéneos: «intertextualidad, el uso de la percusión, la ampliación tímbrica de los instrumentos tradicionales [se refiere al procedimiento conocido como “técnicas extendidas”], el empleo de específicos o aproximados ritmos de nuestro acervo musical, así como en el intangible, pero presente, espíritu cubano de estos *Móviles*» (Guzmán 2008, 112).

Jose Luis Fanjul (2012, 2014) analiza la manifestación del ideario hispánico en la estética común del Grupo de Renovación Musical. El estudioso refiere la vinculación de esta institución con la Generación poético-musical del 27 y la influencia de idearios estéticos de procedencia española que sirvieron de base a este grupo de compositores para construir una cubanidad a través de la música (Fanjul 2014,72).

Sobre la *Sonata para piano* (1942) de Gramatges, obra que le valió ganar una beca para estudiar composición con Aaron Copland y dirección orquestal con Koussevitsky en Tanglewood, Estados Unidos, el musicólogo alude a los referentes hispanos empleados en esta pieza comparándola con sus obras vocales-instrumentales:

[...] se encierra en ella una trama conceptual histórica como poética equilibrada, de tinte alegórico con una especie de uniformidad total, también vista en los poemas musicalizados por Gramatges con textos de escritores españoles, como por ejemplo Canción (1940) para coro mixto a seis voces con texto de Juan Ramón Jiménez, Soneto (1941) para coro mixto a cinco voces con texto de Luis de Góngora, y Canción (1941) para coro mixto a tres voces con letra de Rafael Alberti (Fanjul 2014,73).

Es mérito de Fanjul sintetizar, además, otros rasgos grupales a mi juicio relevantes para este trabajo y que se hallan referidos en el primer capítulo. Entre ellos, la reacción [frente] a estéticas compositivas de otros autores cubanos vinculadas al nacionalismo de salón y al postromanticismo; la asimilación del afrocubanismo desde el orden de la forma que supuso un trabajo con la estética neoclásica conforme a su tiempo y la influencia de las ideas de la *Poética Musical* (1942) de Igor Stravinsky; la importancia del orden formal como sistema de organización de ideas musicales que permitiría llenar un vacío e inaugurar una escuela de composición cubana y la utilización común de rasgos —que él denomina «tópicos genéricos»— de la música popular cubana, «desde los sentidos de europeidad como forma y cubanidad como contenido, a menudo, fluctuantes en sus representaciones», de acuerdo con intereses e historias de vida de estos individuos (Fanjul 2014, 58).

Las obras para voz y piano de Gramatges han sido objeto de un análisis compositivo en la tesis doctoral de Morales Caso (2014), quien ha delimitado una serie de características que Gramatges comparte con su contemporánea Gisela Hernández (1912-1971): el empleo de rasgos esenciales de música cubana (tonada campesina, guajira y son, género conciliador de elementos culturales hispanos y africanos), la recurrencia asidua a fuentes literarias hispánicas, la utilización del contexto armónico andaluz, el compromiso ideológico con la Revolución Cubana y con la integridad latinoamericana (Caso 2014, 260). También refiere (en el caso de Gramatges) la utilización de una variedad de procedimientos compositivos conectados con las vanguardias europeas que se enlazan con la renovación estilística y conceptual de la tradición musical cubana en la obra de este compositor a partir de una asimilación progresiva de nuevas técnicas.

La perspectiva semiótica en el análisis de la obra de los contemporáneos de Gramatges permea los recientes estudios de Ana Gabriela Fernández de Velazco (2017) y Yurima Blanco (2018) también ofrece pautas para este trabajo.

La investigación de Fernández de Velazco (2017), intitulada «Confluencia de tradición, identidad y exilio en la obra para piano de Julián Orbón. Análisis de la *Tocata y Partita No. 4*». La autora identifica rasgos identitarios en la retórica de Orbón —compositor cuya declaración identitaria beligerante fue objeto de polémica en el entorno cubano que le rodeó— a partir del hallazgo de

tópicos, citas y alusiones en la *Tocatta* y la *Partita No. 4* que remiten a la música “cultura” y folclórica española y a la música folclórica cubana. Aunque la autora desarrolla este último aspecto en menor medida, pone de manifiesto el componente híbrido en la identidad construida y mantenida por Orbón como creador (Fernández de Velazco 2017, 25 y 200).

La tesis doctoral de Blanco comprende el estudio biográfico y artístico del compositor e investigador cubano Hilario González (1920-1996) desde una perspectiva hermenéutica y semiótica. Aborda su repertorio y las estrategias compositivas desarrolladas en la obra vocal de González, en las cuales detecta una serie de tópicos característicos de la cultura musical cubana que se manifiestan a partir de síntesis de elementos estilísticos y tipologías de la canción y la danza cubanas, entre los cuales los más recurrentes son la habanera, el bolero, la criolla, la guajira, el son, el pregón y la conga (Blanco 2019, 667). Estos muestran a su vez el componente hispano del cancionero tradicional cubano y la síntesis de lo hispano y lo africano en la identidad musical de Cuba. Esta tesis de corte analítico hace uso de la teoría de los tópicos, adaptada al contexto cubano a partir del modelo desarrollado por su director, Villar-Taboada, para el estudio de la música española contemporánea. Según la autora, los tópicos musicales en la obra de González, en relación con los lenguajes técnicos y estéticos de diferentes contextos, «adquieren significados contextuales y se reflejan mediante una estrategia compositiva particular a la que apela el compositor para la definición de su lenguaje técnico y estético: el uso de elementos populares cubanos para evidenciar su compromiso ideológico e identitario» (Blanco 2019, 668).

Cureses y Aviñoa (2001, 174) opinan que «el creador contemporáneo no sólo es un compositor de sonidos, sino también de ideas». Sin embargo, a modo de síntesis, puede afirmarse que la historiografía citada sobre Gramatges no aporta de modo suficiente un análisis de su ideario vinculado a su creación musical⁶ y que las aproximaciones a su obra musical resultan insuficientes.

⁶ Además de las disímiles entrevistas realizadas a Gramatges y publicadas, su producción intelectual es abundante, tal y como queda referida en la tesis doctoral de Morales Caso: «“La Sociedad Sinfónico-Coral de La Habana”, *Nuestro Tiempo*, I, 2, La Habana, 1954; “Festival de Caracas”, *Nuestro Tiempo*, II, 4, La Habana, 1955; “El Orfeón Cuba”, *Nuestro Tiempo*, III, 9, La Habana, 1956; “Ópera de Mozart en Pro-Arte”, *Nuestro Tiempo*, III, 9, La Habana, 1956; “Los conciertos en Pro-Arte”, *Nuestro Tiempo*, IV, 15, 1957; “Estreno de Elegía y Canto, de Juan Blanco”, *Nuestro Tiempo*, IV, 16, 1957; “Apuntes sobre el segundo Festival Latinoamericano de Caracas”, *Nuestro Tiempo*, IV, 18, La Habana, 1957; “Aniversario de la muerte de Caturra”, *Música*, 2, 1970; “Entrevista a César Pérez Sentenat”, *Música*, 23, 1972; “Leo Brouwer: toda la música para todos”, *La Gaceta de Cuba*, 168, 1978; *Presencia cubana en la música universal*, La Habana, LC, 1983; *Presencia de la Revolución en la música cubana*, La Habana, LC, 1983. » (Morales Caso 2014, 457). Es importante aclarar que por razones ajenas a mi voluntad en este trabajo no se ha tenido acceso a todas estas fuentes.

La producción intelectual de Gramatges y la reconstrucción de sus experiencias imprescindible para un análisis de sus piezas partiendo de sus conceptos creativos, filosóficos, políticos, asunción de influencias y procedimientos compositivos puestos en conexión con estéticas contemporáneas. En la literatura consultada se constata que “lo cubano” en música fueron una de sus preocupaciones principales desde la década del cuarenta, lo cual queda evidenciado a partir de la revisión de los estudios analíticos sobre sus piezas, donde son recurrentes, en el discurso musical, referentes socioculturales expresados de distintas maneras, mediante la utilización de diversos criterios técnicos y estéticos.

Objetivos de la investigación

Con la motivación de dilucidar (al menos en parte) su inquietud he seleccionado para ser analizadas dos obras pianísticas que plantean claras referencias socioculturales de “lo cubano”, escritas durante un periodo y contexto delimitado de su vida y actividad profesional donde se conjugan sus facetas creativa e ideológica: *Dos Danzas Cubanas* (1948) y *Guajira* (1956) bajo el presupuesto hipotético de que las estrategias compositivas utilizadas en estas piezas son elocuentes de la cultura musical donde fueron concebidas. Me he trazado los siguientes objetivos:

- ✓ Realizar un el análisis paramétrico de *Dos Danzas Cubanas* (1948) y *Guajira* (1956).
- ✓ Realizar un análisis semiótico, que conecte el plano estructural (objetivo) con el del significado (que depende de una interpretación subjetiva).

Marco Teórico

Con el objetivo de singularizar los procedimientos compositivos que articulan el discurso de estas piezas este estudio se adscribe a la conceptualización de “análisis musical” planteada por Villar-Taboada (2013, 41).

[...] el análisis musical es aquella parte del estudio de la música que toma como punto de partida la música misma y que tiene como objetivo relacionar la música con su contexto cultural, a partir de la explicación de las estrategias compositivas que determinan el funcionamiento de los elementos que rigen su estructura.

Esta postura me parece adecuada para afrontar el trabajo analítico, puesto que se basa en la necesidad de conectar lo formal y su interpretación, en la imbricación y continuidad entre forma y

significado, puesto que estos dos son aspectos que deben considerarse «indisolubles e irrenunciables» para cualquier estudio de análisis musical (Villar-Taboada, 2013, 2). Además, porque el propio concepto lleva implícita la revisión crítica de algunos preceptos que considero importante puntualizar. Según Villar-Taboada, el concepto unificador y estático de “estilo” implica una serie de características musicales que hablan de la concepción poética e intención estética de un autor determinado y en ese sentido presenta dos problemas: «su imbricación histórica y su dinamismo». Opina que «un análisis de los estilos tendería a la deformación de la verdad, viciándola, desde el principio, por inducir a una historia cultural teleológica, donde cada producción se explicaría como una evolución desde o hacia un estilo concreto» (Villar-Taboada 2013, 38). Es pertinente de cara al análisis asirme a esta observación, puesto que se aviene a la personalidad dinámica de Gramatges, quien niega cualquier principio rector único de estilo en su obra. Asimismo, coincido en que la noción de “técnica” es demasiado específica y enfocada hacia la descripción de elementos, cuando, en verdad, el objetivo es ofrecer una conclusión explicativa general de las elecciones y actitudes creativas de un individuo, y de su pensamiento musical puesto en relación a su contexto. De este modo, fundamentado en el cuestionamiento necesario para las nociones de estilo y técnica, y como alternativa a esta última, el autor plantea un nuevo concepto pragmático de “estrategias compositivas” derivado de la noción previa de Meyer, al cual este trabajo se adhiere⁷:

[...] las estrategias compositivas son las decisiones mediante las que el compositor, siguiendo a o desviándose de las pautas de comportamiento de una tendencia musical, establece las funciones con que organiza su música. De esta manera, con el concepto de estrategia compositiva incorporo las ideas de comparación (necesaria para ponderar el sometimiento a las pautas) y de función (necesaria para ordenar las relaciones entre elementos) (Villar-Taboada 2013, 40).

⁷ Para formular su propuesta Villar-Taboada se apoya en Meyer, un importante referente de los estudios de significado en música. En orden de comprender estas “elecciones” y otorgar una acertada atención a las “constricciones” rectoras de los estilos planteadas por Meyer, Villar-Taboada las cita: [...] éstas pueden ordenarse en “leyes”, “reglas” y “estrategias”. Las “leyes”, de naturaleza física o psicológica, son universales (“transculturales”) e incumben a la teoría musical. Las “reglas” ya no son universales (sino “intraculturales”) y “constituyen el nivel más alto de constricciones estilísticas y el de más alcance”, puesto que definen la libertad de que disponen los compositores dentro de cada estilo. Las “estrategias”, en cambio, “son elecciones compositivas hechas dentro de las posibilidades establecidas por las reglas del estilo” y, en ese sentido, son el medio a través del cual se pueden apreciar con mayor facilidad las diversas actitudes individuales de los compositores (Meyer 2000, 33-48 citado por Villar-Taboada, 2013, 40).

Conectar estructuras con su significado sociomusical se hace posible desde la perspectiva semiótica antes enunciada capaz de comprender la música como un fenómeno sociocultural⁸. Se toma en cuenta la noción de cultura musical propuesta por Gino Stefani (1987) definida como «el saber, el saber hacer y el saber comunicar», en otras palabras, como la «capacidad de producir sentido mediante y/o alrededor de la música» (Stefani 1987, 95)⁹. Según Stefani la cultura es «saber reconocer y/ o instituir estructurantes, estructuraciones correlacionantes entre el sonido-música y la cultura ambiente» (Stefani 1987, 98). De esto se deduce que los códigos, en tanto reglas de estructuración de elementos, resultan ser suficientemente flexibles como para manifestarse de distintas maneras (Stefani 1987, 97-99). La noción de código como convención cultural capaz de explicar el sentido de las prácticas musicales permite conectar lo musical con lo extramusical. En las piezas analizadas se dan cita códigos significantes académicos occidentales y socioculturalmente construidos de la música cubana. De acuerdo con lo anterior, cobra sentido una relación sinérgica entre contexto y autor que viene a constituir la cultura musical.

Una producción de significado en torno a la música se nutre de experiencias musicales de Gramatges, su vida estudiantil y profesional en la academia y su adscripción a los preceptos estéticos y estilísticos de Renovación Musical, los nexos intelectuales establecidos durante su pertenencia a la Sociedad Nuestro Tiempo y su propia reflexión estética e ideológica. Se elige este enfoque desde la perspectiva de que las expresiones artísticas no son el mero reflejo de su contexto sociocultural, sino que lo construyen. La posibilidad de explorar e interpretar la relación significativa entre la cultura musical cubana y las obras de Gramatges permite conectar relaciones

⁸ Este se inserta dentro de un enfoque semiótico-hermenéutico (Hernández Salgar 2011, 67). Soy consciente de las limitaciones de este tipo de estos enfoques (tópico, competencia, gesto musical) que plantea Hernández Salgar. Y es que según este autor estos análisis no tienen en cuenta las circunstancias individuales de cada oyente en el proceso de construcción de significados (Hernández Salgar 2011, 67).

⁹ Su Modelo de Cultura Musical está estructurado en niveles de codificación. En primer lugar se encuentran los códigos generales, que son esquemas perceptivos y lógicos, comportamientos antropológicos, convenciones básicas con las que se percibe e interpretan las experiencias sonoras. Les siguen las prácticas sociales, de las cuales se deducen códigos que regulan la producción de sentido con los sonidos. Las específicamente musicales (cantar, tocar, componer, el concierto, la representación lírica, conservatorios, crítica, investigación, entre otras) se conectan con el siguiente nivel denominado técnicas musicales. Estas poseen dimensión semántica, puesto que la música es siempre producción de sentido para la cultura global. Teorías, métodos, instrumentos, parámetros como la altura, la duración, la dinámica, la tímbrica, la articulación, armonía, modo, textura, estructuras melódicas, formas, etc., son regulados por códigos heterogéneos. El nivel correspondiente a estilos comprende las características formales, técnicas de época, de género, de corriente, de autor (modos particulares de hacer) y «como huella en la música de los agentes, procesos y contextos de producción». Aquí resalta la autonomía y unicidad de la creación musical y propone hablar de «idiolectos» como «estilos peculiares para obras particulares e irreductibles a comunes denominadores». Como nivel último se encuentran las obras musicales «particulares, individuales, únicas» (Stefani 1987, 100-108).

significantes entre prácticas culturales musicales, pensamiento estético e ideológico y elecciones discursivas del compositor en un momento concreto de su trayectoria.

Se asumen también puntos centrales de la teoría de los tópicos musicales planteada por Kofi Agawu (2012), que ya ha sido aplicada por Blanco (2018) para el estudio de la música vocal de Hilario González, contemporáneo de Gramatges. Estos son comprendidos como «construcciones», «lugares comunes incorporados a los discursos musicales y reconocibles por los miembros de una comunidad interpretativa» (Agawu 2012, 83), teniendo en cuenta, además, que los tópicos «pueden posibilitar una explicación de la forma o dinámica interna de la obra, su postura expresiva o incluso su estructura» (*Ibidem*, 86). La identificación inicial de las relaciones de tópicos se realiza mediante el análisis paramétrico. Sin embargo, las correlaciones encontradas se sustentan en el conocimiento precedente, lo cual ofrece, en mi opinión, un sustento más sólido a los tópicos identificados. En este sentido, la investigación se ha apoyado en las teorizaciones que sobre esas construcciones han realizado algunos académicos cubanos, principalmente Alén (1981, 2006), Linares (1999), Orozco (1984, 1985, 1992, 2014), León (1984), Gómez García y Eli Rodríguez (1995), Rodríguez Cuervo (2002) y Alegría (2005). Esta tradición musicológica resulta particularmente útil para llevar a cabo un análisis musical semiótico que sistematiza códigos, parámetros estructurales, articulaciones discursivas y lugares recursivos, que, puestos en relación con las reflexiones estéticas e ideológicas del autor, permiten conocer la cultura musical que les es inherente a las obras y, finalmente, lograr una exégesis de las mismas. En las teorizaciones de León (1984), Linares (1999), Eli y Gómez (1995) y Alén (2006) se sustenta la conexión intergenérica que se produce en el ámbito de la guajira, los rasgos de otras músicas campesinas y la canción. Para el abordaje de *Dos danzas cubanas* (Montuna y Sonera) es provechosa la noción de “franjas de acción” (también llamada Teoría de las franjas accionantes) enunciadas por Danilo Orozco (1985) —a partir del concepto de franjas de timbres de Argeliers León (1984)—. El concepto desarrollado por León (1984, 113-132) plantea franjas de timbres determinadas por las funciones rítmicas, armónicas o melódicas, tanto específicas como movibles, que desarrollan los instrumentos en determinados géneros. Este fue transformado por Orozco con la aplicación de principios semióticos y de la teoría de grupos. En *El son: ¿ritmo, baile o reflejo de la personalidad cultural cubana?* (1985), Orozco refiere que, en las prácticas del fenómeno cultural sonero, es posible identificar maneras de hacer caracterizadas por el empleo de grupos de signos con funciones identificables en el sentido de franjas. Según este autor, en relación con las estructuras

reiterativas, oscilantes o inconexas que se ejemplifican durante el análisis que este trabajo desarrolla en el capítulo dos, en los sones se producen generalmente entre otras posibilidades: franjas intermitentes, franjas reiterantes, franjas de desplazamientos y franjas aleatorias (Orozco 1985, 372).

Las teorizaciones y modelizaciones sobre el tumbao identificadas por Alegría (2005) y Orozco (2014) sirven asimismo para calzar los patrones rítmicos empleados por el compositor para significar lo cubano presente en las músicas populares interconectadas de su cultura. Para comprender los alcances semánticos y discursivos del tumbao, acudo al criterio de Alegría, quien afirma que, en el contexto cultural cubano, este recurso se erige como un «fenómeno multidimensional, con tres áreas de significación que se interconectan, condicionan e influyen, a través de vínculos connotativos y relaciones mimético-gestuales». Estas dimensiones son las siguientes: «–dimensión musical en la que se produce una significación músico-gestual interna y externa [...], –dimensión bailable en la que se produce una significación gestual-corporal propiamente dicha [y] –dimensión lingüística en la que se produce una significación lingüístico-semántica» (Alegría 2005, 56). Sin descartar los alcances músico-gestuales socioculturales, la relevancia para el caso que me ocupa radica justamente en su capacidad para generar ámbitos significantes y discursos sonoros diversos. Aunque ambos autores, con evidentes nexos entre sus trabajos, definen el tumbao teniendo en cuenta prácticas sociomusicales recientes, también apuntan que, aunque no se conceptualizara antes, se encuentra presente en variadas expresiones musicales cubanas primigenias, sobre todo soneras. En este sentido, los tres modelos de tumbao distinguidos por Alegría se configuraron en un periodo que denomina super-nodo, oscilante entre los años 30 y 50 del siglo XX, justo el marco temporal en el que Gramatges crea las obras aquí analizadas.

Se asume en este trabajo el concepto de «identidad musical» según la define de forma crítica Villar-Taboada en su artículo «Tradición e identidad en la conformación de la identidad musical gallega: conflictos en la construcción de la cultura» (2004) como «canon cultural de la música», es decir, «la esencia —casi atemporal— [...] sobre la que se construye un repertorio de obras aceptadas como «ejemplares», «típicas» o «características» (Villar-Taboada 2004,122). Este marco socioconstruccionista permea mi enfoque, el cual es importante aclarar que no ha sido aplicado a la música de Gramatges. Asimismo, subyacen en mi aproximación analítica las ideas de integración y síntesis que argumentara Fernando Ortiz en su concepto de “Transculturación” en

1940 mediante la metáfora culinaria del “Ajiaco”. Sobre el concepto de “cubanidad” el etnólogo afirmó lo siguiente:

La cubanidad plena no consiste meramente en ser cubano por cualesquiera de las contingencias ambientales que han rodeado la personalidad individual y le han forjado sus condiciones; son precisas también la conciencia de ser cubano y la voluntad de quererlo ser. [...] Acaso se piense que la cubanidad haya que buscarla en esa salsa de nueva y sintética succulencia formada por la fusión de los linajes humanos desleídos en Cuba; pero no, la cubanidad no está solamente en el resultado sino en el mismo proceso complejo de su formación, desintegrativo e integrativo, en los elementos sustanciales entrados en su acción, en el ambiente en que se opera y en las vicisitudes de su transcurso (Ortiz, 1996: 3-5).

Hacia ese sentido se hallan orientados los planteamientos de Orozco sobre la identidad cuando afirma su carácter procesual y dinámico, propio de la realidad histórica, imprescindible para una aproximación a la misma «al margen de los regionalismos, nacionalismos estrechos y hegemonismos culturales». Según Orozco los rasgos de identidad a menudo expresan similitud entre diferentes expresiones y contextos en lugar de circunscribirse a estos de manera absoluta. Afirma que «[...] más que identidad (como intención o como deseo) es la tipicidad real adquirida en dicho proceso, la reveladora de resultados significativos a través de rasgos concretos, todo ello en un continuo y complejo desarrollo. [...]» (1992, 158).

Metodología y fuentes para la investigación

La metodología que voy a seguir en este estudio toma en cuenta algunas pautas establecidas por Cureses y Aviñoa (2001, 173-200). Comienza con los procedimientos correspondientes a la investigación histórica (búsqueda y recopilación de datos para su clasificación e interpretación, búsqueda de referencias bibliográficas relativas al tema)¹⁰. Posteriormente, atendiendo al principio hermenéutico de que «la interpretación de la música como objeto debe ser comprendida en su contexto cultural» (Villar-Taboada 2014, 123), se contextualizan las obras en su marco histórico,

¹⁰ Resulta provechoso el artículo citado de Cureses y Aviñoa —además de que he basado metodológicamente esta propuesta de investigación en la guía que proporcionan—, por cuanto proponen una distinción y explicación genérica para los textos (generalistas, reflexivos y monográficos) que conforman el estado de la cuestión. Además, se toma como referencia su reflexión sobre las particularidades de uso del problemático término «Vanguardia».

con el objetivo de comprender su intencionalidad creativa. El primer capítulo se construye sobre la base de las entrevistas realizadas a Gramatges antes citadas y los textos publicados en la *Revista Nuestro Tiempo* correspondiente a la sociedad homónima que han sido compilados por Hernández Otero (1989, 2002). Esto ha permitido conocer su implicación en el proceso de construcción cultural llevado a cabo por esta sociedad, dimensionada en su contexto.

Puesto que la aproximación a la creación sonora debe completarse con el sonido mismo, se toma la grabación en formato de disco compacto *Harold Gramatges. Obra completa para piano* (1997) del pianista cubano Roberto Urbay como referencia para este trabajo. Además de ser la única disponible tiene la ventaja de que el propio autor participó en el montaje de las piezas junto al interprete. A partir de una entrevista abierta se han recabado además las vivencias de esta figura, principal intérprete de las obras para piano de Gramatges y con quien tuvo estrecha relación. Las piezas escogidas fueron grabadas por él en 1997, junto a otras creaciones del compositor para ese instrumento. En cuanto a las ediciones musicales que sirven como material para el análisis se han utilizado las de la Editora Musical de Cuba. Las fuentes documentales utilizadas se encuentran en el Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana, la Biblioteca Nacional de Cuba, el Lyceum Mozartiano de La Habana y la Biblioteca del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana.

En el segundo capítulo se incorporan de manera sinérgica los objetivos específicos de esta investigación analítica: el análisis paramétrico y semiótico. Es menester señalar que, como parte del análisis que desarrollo, presento tanto transcripciones de las piezas para piano, realizadas mediante el software Finale 2012, como modelizaciones de determinados aspectos metrorrítmicos. Considero que, para los fines de la presente investigación, en lugar de desarrollar análisis armónicos detallados, resulta oportuno explicitar comportamientos diacrónicos, que, en tanto marcadores morfológicos, permitan conectar los discursos musicales con sus usos y funciones socioculturales. Para la notación analítica empleada para la armonía se utiliza el sistema anglosajón, descriptivo verticalmente. Así pues, procedo a cifrar en simbología alfabética los principales núcleos armónicos ya que, como se comprobará en las *Dos danzas cubanas*, la tonalidad es ampliada y el modo en que se comportan los procedimientos contrapuntísticos complejiza el estudio de los parámetros verticales, por lo que su representación dificultaría la comprensión holística de la pieza. Por otra parte, las modelizaciones realizadas con la misma

herramienta digital, persiguen representar los principales núcleos rítmicos presentes en las piezas, cuya relevancia desde el punto de vista simbólico pueden ser explicados desde la bibliografía y las competencias del analista.

Estructura del trabajo

La investigación se estructura en Introducción, Capítulos I y II, Conclusiones, Bibliografía y Anexos. Además, se provee un listado de ejemplos musicales y tablas. El primer capítulo aborda la situación contextual que rodea las obras elegidas, experiencias musicales e intelecto. El segundo provee la relación con el primero y consiste en el análisis de estrategias compositivas desarrolladas por Gramatges en las piezas escogidas. Como anexos se aporta la transcripción del testimonio ofrecido por Urbay que viene a enriquecer la información sobre las piezas elegidas para el análisis.

**1. “Cubano en mi propio idioma”: Harold Gramatges en
Nuestro Tiempo (1951-1960).**

1.1 La década de 1950

El panorama político de la década del cincuenta ponía en evidencia la necesidad histórica del cambio, de resolver la crisis que atravesaba la isla debido a un modelo de subordinación a los Estados Unidos que puede definirse como neocolonial. Los Gobiernos Auténticos, ya en declive, no habían logrado resolver los conflictos que venían arrastrándose desde la década de los años veinte del siglo pasado, aún a la postre, de la Revolución del Treinta. Las relaciones de dependencia hacia la hegemonía norteamericana preservadas por el poder político no ofrecían respuesta efectiva a la crisis nacional e internacional en el contexto de la postguerra. Volvía a ponerse en un primer plano el problema de la funcionalidad de la economía encaminado hacia dos tendencias de debate: el pensamiento económico burgués y el marxista. Se habían reproducido los vicios de la política provocada por los años de Gobierno Auténtico con el pandillerismo, el nepotismo y la corrupción desenfrenada. A esto se unía la guerra fría desatada por la política represiva ante la popularidad de las tendencias nacionalistas de izquierda, representadas en los partidos obreros y comunistas. En este convulso escenario político que proliferaba a inicios de la década, el argumento de la cubanidad era utilizado como mecanismo en la pugna por el poder. Argumentos nacionalistas y patrióticos componían un discurso anti injerencista en el plano político y económico por parte de la intelectualidad más radicalizada que se perpetuaría décadas después.

Frente a la influencia de la cultura norteamericana, enraizada en los modos de vida y expandida hacia las distintas expresiones culturales, la avanzada intelectual defendía lo cubano desde la tradición nacionalista imbricada en los tiempos que corrían. Llama la atención que la historiadora López Civeira mencione a Gramatges junto Argeliers León como exponentes de esa vanguardia artística e ideológica en el ámbito musical, en respuesta ante la creciente popularidad de la música norteamericana tras el nacimiento del Rock and Roll (López Civeira 2007,188-189). Paralelamente, se desarrollaban nuevos géneros bailables tales como el mambo, el cha cha chá, el *flin* como nuevo modo en la cancionística y se introducía el género jazzístico en cuanto al uso de elementos rítmicos, melódicos y armónicos.

Ante los escasos intentos de una producción autóctona, en los medios de comunicación proliferaban las producciones norteamericanas como otra vía de gran influencia cultural en las masas, lo cual comenzó a cambiar ante la llegada de la televisión en conjunto con la tradición

radiofónica, puesto que se arraigaron géneros como la radionovela y la telenovela. Se incrementó el auge constructivo de grandes edificios de viviendas en las zonas urbanas que eran emprendidas por su garantía económica, al mismo tiempo que aumentó la desigualdad adquisitiva en la población, ya que otros sectores se encontraban en condiciones de indigencia dentro de la capital. Con un golpe de estado al Gobierno de Carlos Prío Socarrás, el 10 de marzo de 1952, el General Fulgencio Batista ascendía al poder por segunda vez en la historia republicana. Teniendo a su favor no solo la simpatía de los gobernantes norteamericanos por las garantías que prometía, sino también de los partidos tradicionales que le antecedían, logró el poder constitucional de forma fraudulenta para el año 1954, suspendió las libertades políticas de los civiles y emprendió una campaña amedrentadora a través de torturas, encarcelamientos y asesinatos a sus opositores, con el apoyo de las fuerzas armadas y otras fuerzas criminales organizadas. A pesar de los intentos de resistencia por parte de diversas organizaciones partidistas, su dictadura fue una de las más sangrientas en la región, debido a sus contundentes acciones represivas y a que sus estrategias dictatoriales contaban con respaldo económico favorecido por la corrupción.

José Ardévol calificaría la instauración de la dictadura batistiana como la fecha más nefasta de la historia nacional haciendo énfasis en la precariedad y progresiva degeneración del Conservatorio Municipal, la Orquesta Filarmónica de La Habana y otras instituciones culturales existentes en ese periodo bajo la égida del Instituto Nacional de Cultura.

Dicha institución, creada por Batista y puesta bajo la dirección de Guillermo de Zéndegui, se dedicó a oficializar las organizaciones culturales del país bajo una pretendida idea de colaboración. Fue célebre el suceso de la supresión de la ayuda económica estatal al Ballet de Cuba, dirigido por Alicia Alonso. Frente a este suceso la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo, se posicionaría con una publicación en la revista homónima bajo el título “Para la Historia” de la correspondencia cruzada entre Zéndegui y Alonso. La exposición de motivos e intereses del primero hacía evidente el deseo de supeditación de la entidad danzaria a la política cultural oficial que nunca fue cumplido. La bailarina ha reseñado el apoyo de Nuestro Tiempo para el desarrollo y autonomía del Ballet de Cuba, lo cual le ocasionó tener que «afrentar peligros y momentos de tensión» (Alonso 2003, 1).

1.2 Etapa formativa de Harold Gramatges

Puede afirmarse que la familia Gramatges poseía un lugar privilegiado dentro de la sociedad santiaguera de la primera mitad del pasado siglo. Su abuelo materno había sido general del Ejército Libertador en la Guerra de Independencia de 1895. Su padre, de origen catalán, poseía titulaciones universitarias de ingeniero, arquitecto y matemático, tocaba varios instrumentos —en especial el violín— y fue quien apoyó su vocación como pianista¹¹. De tal modo que, en su temprana juventud, Gramatges era el hijo varón de una familia acomodada que, con actitud transgresora para la época, estudió piano en el Conservatorio Provincial de Oriente bajo la dirección de Dulce María Serret¹².

Al trasladarse a La Habana con el objetivo de completar su programa para ingresar al Conservatorio Real de Bruselas continuó como alumno de Flora Mora¹³. Sin embargo, en lugar de irse fuera del país, se matriculó en el Conservatorio Municipal de Música de La Habana para estudiar con Amadeo Roldán en la cátedra de composición que acababa de instaurarse¹⁴. Al analizar las entrevistas ofrecidas a lo largo de su vida, es posible concluir que su decisión de estudiar en la capital se debió a la profunda impresión que le causó su asistencia a un concierto de la Orquesta Filarmónica de La Habana, entonces dirigida por Amadeo Roldán (1900-1939). De manera inmediata, este último se convertiría en su profesor de armonía en el momento de génesis de una escuela cubana de composición (Picart 2002, 45).

Tras la prematura muerte del maestro en 1939, el catalán José Ardévol tomó su lugar en el mencionado recinto académico para convertirse en fundador del Grupo de Renovación Musical de Cuba (GRM, 1942-1948), el cual consolidó a los jóvenes compositores e intérpretes más

¹¹ Ciro Bianchi Ross, Sentir de Harold Gramatges, Entrevista de 1996), Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 29 de septiembre de 2019, <http://www.uneac.org.cu/noticias/sentir-de-harold-gramatges-parte-i>

¹² Según relato de Gramatges en una entrevista ofrecida a Vinueza (2005) estuvo vinculado a la institución desde 1927 cuando fuera fundada por Serret, una figura significativa para el desenvolvimiento de la cultura santiaguera. Esta pianista y pedagoga era al parecer hija ilegítima de Laureano Fuentes Matons, había estudiado en el Conservatorio de Madrid gracias a la gestión de su padre y había actuado en varios escenarios europeos antes de renunciar a su carrera como intérprete y dedicarse íntegramente a la enseñanza (Vinueza 2005, 16).

¹³ Mora había sido discípula de Enrique Granados. También sería la primera cubana en actuar en el Carnegie Hall de New York y directora de la Asociación Nacional de Profesores y Alumnos de Música. Su *Método Moderno de Piano* obtuvo una medalla de oro en la Exposición Internacional de Sevilla.

¹⁴ *Ibidem*.

representativos de la generación de Gramatges. Estuvo integrada por algunos de sus discípulos: Gisela Hernández, Serafín Pro, Edgardo Martín, Argeliers León, Hilario González, Dolores Torres, Juan Antonio Cámara y Julián Orbón.

1.3 Del Afrocubanismo al Neoclasicismo: Grupo de Renovación Musical (1942-1948)

Varias entidades hacían de la capital en aquel entonces una plaza cultural relevante en el continente americano. Entre ellas, la Sociedad Pro Arte Musical, las orquestas de Cámara, Sinfónica y Filarmónica de La Habana, la Sociedad Coral de La Habana y la Sociedad Lyceum. Desde mediados de 1920 hasta 1940 el afrocubanismo había tenido auge en el ámbito cultural capitalino, ciertamente prolífico en lo que a la actividad musical académica respecta. De la mano de Roldán, Alejandro García Caturla y Pedro Sanjuan, esa corriente había significado la asimilación de elementos africanos y la afirmación de su presencia ineludible como componente cultural de la nación cubana. A su vez se insertaba en un movimiento continental tanto creativo como investigativo que intentaba legitimar la contribución de América a la música “universal”. En la obra de diversos artistas e intelectuales pertenecientes al cubano y reaccionario Grupo Minorista esa tendencia se expresaba como una nueva forma de nacionalismo que funcionaba bajo códigos propios del modernismo (Eli 2009, 312), tenía un fuerte impacto político y social y a la vez contaba con la férrea oposición de los sectores más conservadores. Al referirse a esta generación de creadores Alejo Carpentier afirma que:

[...] debían por lo tanto reivindicar al mismo tiempo la tradición culta y la popular: frente al vacío propuesto por las clases dominantes, la convicción de que en el pasado y en las masas había fuerzas, «reservas morales y mentales» que justificaban su repentina confianza en el futuro. [...] esta nueva búsqueda de lo autóctono desembocó en el negro. El factor que la oligarquía había presentado siempre como ajeno a la nacionalidad nos daba, por el contrario un rostro específico: lo que teníamos de negro era lo que nos distinguía como cubanos. Para evaluar la cultura afrocubana estaban las obras de Fernando Ortiz y su flamante Sociedad del Folclore, pero también el prestigio de lo negro lo irradiaba ahora desde Europa a través de las fábulas y leyendas de Cendrars, las majestuosas tallas africanas, las estridentes composiciones de Stravinsky, esa mezcla fascinante de lo telúrico y lo cultural que mostraba de pronto a nuestros jóvenes «la posibilidad de expresar lo criollo con una nueva noción de sus valores».

Era de esperar que los propósitos del minorismo acarrearán diversas polémicas de orden social debido al racismo y conservadurismo estético imperantes. Muchos compositores cubanos de

renombre, como Eduardo Sánchez de Fuentes, Guillermo Tomás, Luis Casas Romero, Ernesto Lecuona, Gaspar Agüero y Gonzalo Roig se adherían todavía a corrientes europeas de principios del XX. Proseguían, ya avanzada la centuria, el postromanticismo y el nacionalismo de salón con una actitud tradicionalista. El Grupo de Renovación Musical, dirigido estéticamente hacia el neoclasicismo¹⁵, tuvo una presencia relevante en la prensa escrita, en la radio y en escenarios de academias y sociedades culturales. Sus representantes se posicionaron de modo radical contra estéticas que consideraban retrógradas y abrazaron una corriente acorde a su tiempo que permitía además desarrollar el oficio académico con un rigor adecuado a una auténtica escuela nacional de composición. Consideraban como antecedentes del nacionalismo a Roldán y Caturla, bajo el precepto de que era menester saldar el vacío en la historia musical del país, no obstante anteponían el uso de la forma como manera de estructurar y sistematizar la creación. En las palabras que Gramatges expresó en una entrevista (Bianche 1996, s. p.) se explica el punto de vista del compositor con respecto a ese momento:

La presencia negra, uno de los componentes de nuestra nacionalidad, pugna por expresarse, y se expresa, a través de una técnica contemporánea, una música creada después de Stravinski, que plantea otra trascendencia y que ilustra más que el resto de las artes todo aquello que don Fernando Ortiz venía postulando y que resultaba innegable. Ahí surge el Grupo de Renovación Musical. Continuábamos a Roldán y a García Caturla, pero no exactamente, solo en parte porque teníamos la influencia de Ardévol, que era de tendencia neoclásica. Estábamos rodeados de otro mundo y eso se aprecia en la atmósfera sonora de ciertas obras de la época y lo que arrastran en cuanto a integración y definiciones. Ardévol decía que lo más creativo de la música del momento giró en torno a Renovación Musical, y Hernández Balaguer afirmaba que ese grupo situó permanentemente a Cuba en la órbita musical contemporánea. Sin embargo, se le reprocha a Renovación Musical haber sido expresión de una cultura a la defensiva y que en vez del nacionalismo concreto y consciente que propugnó, debió proponerse poner la música cubana más al día, darle una fisonomía más moderna. Aparte, yo tengo la impresión de que Ardévol era bastante dogmático. Entre nosotros hubo discrepancias que, en definitiva, nos ayudaron a afirmarnos en nuestras convicciones.

¹⁵ Según opinión de Gómez y Eli esto «respondía a una posición basada en la objetividad musical en la que la forma, concebida como un sustento del orden, integración y vida de la obra, actuaba en función de un preciso tratamiento de los elementos sonoros que conjugaban la polifonía, la polirritmia y el modalismo» (Gómez y Eli 2002).

El grupo terminaría disolviéndose en 1948 debido a las diferencias de criterios entre sus miembros, antes enunciadas por Gramatges. Sin embargo, algunos de sus miembros serían los futuros componentes del plantel del Conservatorio. El bagaje cultural de Ardévol le había permitido incluir en el currículum de sus alumnos conocimientos de Historia de la Música, Arte, Filosofía y Literatura, así como incentivar en ellos la vocación pedagógica. Las pautas creativas e influencias comunes en este grupo han sido definidas por Fanjul (2016) tal y como he enunciado en la introducción de este trabajo: La influencia de la *Poética Musical* (1942) de Igor Stravinsky en las concepciones compositivas e interpretativas; la identificación con la Generación poético-musical del 27 y el acercamiento a fuentes hispanas como el Romancero de Fray Luis de León, Góngora y los clásicos del Siglo de Oro español; la asimilación de ideales estéticos que en España se afianzaron en la hispanidad para construir una cubanidad a través de la música mientras que el uso de los elementos folclóricos y nacionales cubanos fue catalizador de contradicciones entre sus miembros (2016, 58). La «europeidad como forma y cubanidad como contenido» planteada por este musicólogo se constata en el siguiente planteamiento de Gramatges cuando se refiere a su adscripción temprana al neoclasicismo:

Yo fui uno de sus cultivadores, pues tengo algunas obras en esa tendencia: un dúo para flauta y piano; una sonata para clavicémbalo; obras corales... Están sujetas a un problema estructuralmente formal, sin que eso quiera decir que no haya cierta sustancia musical dentro de ellas. Quizá haya influido el hecho de que yo sea hijo de un arquitecto, de ahí que me interesara mucho la estructura, la cosa bien hecha, bien armada [...] (Vinueza 2005, 20)

Lo hispánico en la estética del Grupo de Renovación Musical ¹⁶ ha sido abordado con relativa amplitud por Fanjul en sus trabajos académicos. Ha examinado elementos técnicos-estilísticos en obras de orientación neoclásica de los integrantes del grupo tales como *Sonata en Do M* (1942) de Gisela Hernández, la *Sonata para piano* (1942) dedicada al Padre Soler de Julián Orbón y las *Sonatas para piano* (1944) de José Ardévol. El estudioso ha establecido la impronta estética e influencia del *Concerto para clave y cinco instrumentos* (1923-1926) de Manuel de Falla, a quien

¹⁶ Según Fanjul: «[...] Las obras que aportaron al catálogo cubano en su conjunto, manifiestan tendencias a aspectos de la música hispana con mayor frecuencia, pues aúnan el imaginario hispanista de la literatura con la música. Obras del teatro clásico del Siglo de Oro español y poesías de las grandes personalidades de la literatura castellana, fueron musicalizadas por ellos. Además, aparecieron títulos de sonatas y géneros de la música instrumental referentes a figuras y géneros musicales hispanos, que enlazaban el historicismo poético filosófico humanístico con una necesidad contemporánea de creación». «La influencia de la música española...», 56.

considera un canon para Renovación. Esto resulta verificable a simple vista en composiciones como *Concertino en Re*, para oboe o clarinete, fagot, viola y piano o clave de Hilario González. Tal y como es posible advertir, es relevante la importancia otorgada al clave como recurso para establecer un vínculo cultural con lo hispano como elemento común a varios integrantes de Renovación Musical¹⁷. Esto se argumenta en las siguientes observaciones del propio autor (2016):

En general, los estilos particulares de cada uno de los compositores respondían a sus intereses creativos e inquietudes compositivas. Las obras que aportaron al catálogo cubano en su conjunto, manifiestan con mayor frecuencia tendencias a aspectos de la música hispana, pues aúnan el imaginario hispanista de la literatura con la música. Obras del teatro clásico del Siglo de Oro español y poesías de las grandes personalidades de la literatura castellana, fueron musicalizadas por ellos. Además aparecieron títulos de sonatas y géneros de la música instrumental referentes a figuras y géneros musicales hispanos, que enlazaban el historicismo poético filosófico humanístico con una necesidad contemporánea de creación.

En esta línea y con su *Sonata* (piano/clave) (1942) Gramatges ganaría el concurso que he referido en la introducción de este trabajo. En The Berkshire Music Center conocería, además de Copland y Koussevitzky, a Blas Galindo, Pablo Moncayo, Alberto Ginastera, Juan Orrego Salas, Héctor Tosar, José Serebrier, Antonio Estévez, Héctor Campos, Leonard Bernstein y Lucas Fox (Rodríguez Cuervo 2002, 263). De modo coincidente con las obras estudiadas en el capítulo dos del presente trabajo en cuanto a su etapa de creación, pertenecen además obras como la singular *Sonatina Hispánica* (clave/piano, 1957), inspirada en la tradición clavecinística española, que dedica a su maestro José Ardévol y que comparte rasgos musicales con *Canción de Belisa* y *Coplas* (1957), otra creación suya para voz y piano basada en la obra teatral *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su Jardín* (1922-1926) de Federico García Lorca y concebida originalmente para su representación¹⁸.

¹⁷ El concepto de “retorno” fue propio del neoclasicismo a la manera hispana, que Ruth Piquer propone como “neoclasicismo moderno” para establecer sus diferencias con el neoclasicismo francés, por ejemplo. Ruth Piquer, *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos en el pensamiento musical español (1915-1939)*, Doble J, Sevilla, 2010, 259, 291, 393-400.

¹⁸ Debo acotar que la recuperación de la tradición musical para teclado había preocupado a sus predecesores y contemporáneos dentro y fuera de Cuba. El cubano-español Joaquín Nin Castellanos, según los estudios de Díaz Pérez de Alejo, fue también un pilar importante en la recuperación del clave y un destacado investigador de música antigua y popular española en correspondencia con el ímpetu regeneracionista de su época desde una perspectiva nacionalista e integracionista en cuanto a lo español. Véase Liz Mary Díaz Pérez de Alejo, « Joaquín Nin y su legado: valoración

Ya se ha comentado que los referentes socioculturales se encuentran expresados en sus obras de distintas formas, de manera independiente al lenguaje de su música a lo largo de su evolución como compositor. En una ocasión afirmó no hallarse interesado en la técnica en sí misma, sino en cuanto recurso para la creación musical (Gómez 1998, 812). En ese sentido declaró, además, su intencionalidad de libertad creativa de la siguiente manera: «No soy un músico científico, por tanto, no me he adscrito a ninguna técnica determinada. Me propongo soluciones según la obra que realizo y en relación con la función específica de la música» (Gómez 1998, 814). En un artículo de Ithiel León publicado en la revista *Conservatorio* Enrique Aparicio Bellver (miembro del Grupo de Renovación Musical), opinaba que «Gramatges suponía el nacionalismo en la evasión directa del trabajo realizado con el tema popular o folclórico cuando expresaba: “quiero ser cubano por mi propio idioma”» (Fanjul 2014, 73). Así, en un contexto en el que intelectuales y artistas se abocaban a la construcción simbólica de la identidad nacional en música, Gramatges se posicionaba como compositor en virtud de unas estrategias creativas individuales y particulares para significar “lo cubano”.

A su regreso de Estados Unidos, el compositor comenzaría una larga y activa labor cultural con su participación en la fundación y dirección de varias instituciones: la Orquesta Juvenil del Conservatorio Municipal de La Habana (1945 –1948, director), la Orquesta de Cámara de La Habana (1947– 1957, subdirector), la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo (1951–1960, presidente), la Embajada de Cuba en Francia (1960-1964, embajador), el Departamento de Música de la Casa de las Américas (1965-1970, fundador), la Asociación de Música de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (presidente) y el Instituto Superior de Arte (1976-2008, fundador y profesor de la Cátedra de Composición), entre otras.

crítica y perspectivas de estudio en torno a *Vingt Chants Populaires Espagnols* (1923) », *Diagonal: An Ibero-American Music Review* 1 n° 1 (2015): 83. Debe tenerse en cuenta la polémica enardecida entre Joaquín Nin y Wanda Landowska en cuanto a la interpretación de repertorios históricos para teclado en la que el primero privilegia la evolución del piano y la segunda la primacía del clave. Véase de la misma autora: «El “duelo” entre Joaquín Nin y Wanda Landowska: ¿el viejo clave o el piano moderno? », *Revista de Musicología* XXXIX n° 1 (2016): 211-234 y «Polémica Nin-Landowska bajo la rúbrica de “Ignacio de Zubialde” (nota aclaratoria a El “duelo” entre Joaquín Nin y Wanda Landowska: ¿el viejo clave o el piano moderno?)», *Revista de Musicología* XXXIX n° 2 (2016): 629-635.

1.4 Sociedad Cultural Nuestro Tiempo

Ya desde 1946, Alejo Carpentier advertía en *La música en Cuba* que la evolución de Harold Gramatges «de[bía] ser seguida de cerca». Encomiaba en aquel entonces «su oficio [...] de aplastante seguridad» y escribía que era «uno de los músicos más sólidos y conscientes que ha[bía] producido la música cubana contemporánea»¹⁹. No obstante, en la década del cuarenta, conforme a su crecimiento como compositor, también fue definiéndose su posición política. Cabe destacar la colaboración entre Gramatges y Alicia Alonso en la creación del Ballet Ícaro sobre un libro de Serge Lifar que fue estrenado en 1944 con la Orquesta de Cámara de La Habana bajo la dirección de Ardévol y que planteaba un conflicto con la dictadura batistiana. Otros hitos en la carrera del compositor fueron por aquel entonces la obtención del Premio Reichold convocado por la Orquesta de Detroit y la interpretación en 1956 por la Orquesta Filarmónica de Londres de su Serenata para orquesta de cuerdas (1947) bajo la dirección de Walter Goehr, seleccionada para un programa de la BBC organizado por la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (Acosta 1976, 10).

A inicios de la década de 1950 surge la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo en las aulas del Conservatorio Municipal, donde los propios alumnos de Gramatges se agruparon para conformar la Sociedad Amadeo Roldán con el objetivo de divulgar la música académica cubana entonces carente de difusión, por medio de conciertos. Entre los músicos involucrados se encontraban: José Ardévol, Serafín Pro (1906-1978), Argeliers León (1918-1991), Juan Blanco, María Antonieta Henríquez (1927-2007), Manuel Duchesne Cuzán, Héctor Angulo, Carlos Fariñas y Leo Brouwer.

Eventualmente se sumaron jóvenes creadores de diversas manifestaciones que posteriormente ampliarían dicha Sociedad hacia inquietudes artísticas de vanguardia con un sentido más abarcador. Como uno de sus objetivos, pretendían generar espacios alternativos para la difusión de su creación ante la censura política imperante. Las actividades incluyeron conciertos, representaciones de danza moderna, cine-debate, funciones de títeres para adultos con humor político, ballet, poesía, conferencias sobre historia, geografía, literatura, exposiciones, concursos de cuentos, la creación de una biblioteca, etc.

¹⁹ Véase: Juan Ángel Vela del Campo, «Harold Gramatges, compositor cubano», *El País*, 18 de diciembre de 2018

El compromiso social de los jóvenes de Nuestro Tiempo se hace explícito en palabras del compositor cuando afirma que: «[...] teníamos la visión de que había que ir a la divulgación del arte con un concepto más popular, con un concepto más de masa, dentro de una sociedad más o menos exclusiva [...]» (Gramatges 1989, 385).

Una exposición de cuadros de Fidelio Ponce inauguró las actividades de la agrupación el 18 de febrero de 1951 (Gramatges 1989, 387). Para la subsistencia contaron con el apoyo de la sociedad Lyceum²⁰, dirigida por damas y la estructura fue diseñada en secciones autónomas. Sin lograr una subvención estatal y según el balance del propio Gramatges, la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo logró integrar 500 miembros permanentes. Una sostenida gestión de medios económicos propició la creación de publicaciones como los Cuadernos de Cultura, que se especializaban en los ámbitos cinematográfico, teatral y musical, la edición de conferencias y la *Revista Nuestro Tiempo*, dirigida por el propio Gramatges a partir de 1954.

En el ámbito cultural, la Sociedad fue una manera de ofrecer resistencia de manera organizada a los impulsos conservadores de los sectores acomodados que intentaban perpetuar el estaticismo de la academia. Esto queda reflejado en su Manifiesto que fuera publicado en 1951:

«...Nuestra estética es la de un arte americano, libre de prejuicios políticos o religiosos, enaltecido por encima de concesiones, que sea síntesis de lo que estimamos vigente y permanente en América. No nos interesa ni la oscuridad muerta ni la endebles académica, sino una estética tan infinita como el hombre mismo. Surgimos para traer el pueblo al arte, acercándolo a las inquietudes estéticas y culturales de nuestro tiempo, precisamente ahora en que, intuyendo ya estas realidades, demanda un vehículo que le permita palparlas y assimilarlas para su más rápida formación y madurez cultural [...]

«...Somos la voz de una nueva generación que surge en un momento en que la violencia, la desesperación y la muerte quieren tomarse como únicas soluciones. Nos definimos por el hombre, que nunca está en crisis, y por su obra, que es su esencia permanente».²¹

²⁰ Esta sociedad estaba representada por damas de estatus social privilegiado (fundada en 1928 por Berta Arocena y René Méndez Capote); promovió a artistas renovadores como José Ardévol y funcionó como sede habitual de la Orquesta Da Camera de La Habana. Fueron organizadas conferencias, exposiciones plásticas y fotográficas de artistas cubanos contemporáneos que ofrecieron apoyo a intelectuales del minorismo como Mañach, Ichaso, Baralt, Marinello y a Roldán.

²¹ *Ibíd*, p. 19.

El programa de Nuestro Tiempo estaba dirigido a la exaltación de las tradiciones culturales cubanas y a la promoción de corrientes diversas que entroncasen con estas (Gramatges 1989, 400-401). Como estrategia discursiva, Gramatges recurría a argumentos nacionalistas y patrióticos para pronunciarse en contra de la injerencia norteamericana, promover una cultura «de raíz nacional digna y elevada», «que por serlo, se incorporase a la universal, abierta a todos los criterios sin someterse a ninguno», (Gramatges 1989, 403). Según sus afirmaciones, los posicionamientos ideológicos individuales no debían anteponerse a las bases fundacionales de la Sociedad, las cuales tributaban a la emancipación de la cultura nacional.

[...] Nuestra base común es la preocupación desinteresada por la cultura. No nos interesan, por tanto, las creencias personales de cualquier índole sustentadas por nuestros miembros, a menos, desde luego que vulneren los elementos de la libertad de expresión o atenten contra el buen funcionamiento de la sociedad constituida, en cuyo caso la repudiaremos [...] (Gramatges 1989, 393)

Los estatutos de la Sociedad prohibían el ejercicio de actividades políticas partidaristas o religiosas y se pronunciaban por la atmósfera de libre debate e inclusión. No obstante, llama la atención que en 1953 la Sociedad quedara orientada políticamente por el Partido Socialista Popular y se convirtiera en uno de sus frentes de acción más importantes.

Puesto que la agrupación era considerada antidemocrática y un foco de infiltración comunista, sus integrantes fueron coaccionados, mediante la negación de la entrada a Estados Unidos, para lograr su dimisión. En 1955, Gramatges fue seleccionado para una beca que sólo podía disfrutar si renunciaba a su cargo como director.

La represión hacia los intelectuales quedó expresada en el Editorial del número correspondiente a los meses de enero y febrero de 1959. Según explica el texto, la no aceptación de los designios dictatoriales en el caso de músicos, poetas, pintores, escritores y cineastas, significaba la imposibilidad de hacer pública su creación ante la amenaza latente del exilio o el asesinato.

En palabras del propio Gramatges:

[...] era la agonía, sobre todo, de la patria vendida, encarcelada, ensangrentada y esquilada [...] hubo intelectuales y artistas que marcharon a las sierras. Los hubo en el llano, en la peligrosa lucha clandestina. Los hubo resistiendo la ofensiva de la tiranía en el campo de la cultura y el arte. De ahí que no falten intelectuales y artistas entre los muertos, los torturados, los encarcelados, los exiliados y los perseguidos [...] (Gramatges 1989, 405)

A consecuencia de declaraciones públicas realizadas por miembros de la Sociedad que exigían la renuncia inmediata de Batista, fue realizado un registro policial de su sede y sus líderes resultaron detenidos. Tiempo después, por orden de la directiva del PSP, luego de que el dictador fuese destituido del poder, Gramatges se vio impelido a permanecer en México tras haber realizado un viaje a Suecia y representado a Cuba en el Congreso por la Paz y la Soberanía de los Pueblos (Estocolmo, 1958).

Nuestro Tiempo perduró un año más después del triunfo revolucionario, en un momento de inestabilidad política e ideológica para asegurar las conquistas culturales de su generación. Se pronunciaron conferencias de acuerdo con los proyectistas del nuevo orden que habría de instaurarse, con figuras tales como Ernesto Che Guevara, Antonio Núñez Jiménez, Alejo Carpentier y Alfredo Guevara, entre otros (Gramatges 1989, 404).

1.4.1 La Revista *Nuestro Tiempo*

Hernández Otero ha resumido en tres los ejemplos paradigmáticos de la evolución cultural y audacia intelectual en el siglo XX cubano: Grupo Minorista, Orígenes y Sociedad Cultural Nuestro Tiempo (2002, 7-8). Más allá del posible sesgo ideológico y absoluto de esta opinión puede decirse que los factores de continuidad entre estas entidades se deben a que habían estado conformadas por una intelectualidad en alto grado comprometida e inmersa en los debates de la sociedad. Los jóvenes de la década del veinte habían alcanzado su madurez y consolidaban una obra trascendente, mientras las nuevas generaciones irrumpían en la reafirmación de los preceptos identitarios. Tanto *Orígenes* (1944-1956) como *Nuestro Tiempo* (1954-1959) fueron publicaciones que respondieron a los respectivos grupos —el segundo constituido por creadores marxistas de la

Sociedad Cultural Nuestro Tiempo— que indagaron en cuestiones tales como la cubanidad, la universalidad²² y el rol social del intelectual.

Gramatges, artífice y rector de la revista, logró que se convirtiera en la contrapartida del discurso oficialista del Instituto Nacional de Cultura. La compilación realizada por Hernández Otero permite una visión aproximada a los principales intereses de la publicación que se proponía desde el inicio «exponer, discutir, comentar hechos, y presencias del arte y la cultura» (Hernández Otero 2002, 29).

La defensa de instituciones como la Orquesta Filarmónica de La Habana era una constante puesto que esta atravesaba, de manera sostenida, crisis económicas que amenazaban con hacerla desaparecer. De igual modo, Gramatges argumentaba la necesidad de que los compositores cubanos fuesen escuchados en los conciertos de ese organismo. Los estudios del folclore afrocubano llevados a cabo por Argeliers León, Fernando Ortiz y María Antonieta Enríquez tenían un espacio asegurado en las páginas de esta publicación. La crítica a la creación conjunta que tenía lugar entre los propios integrantes de la sociedad. Tal es el caso de la crítica que Edgardo Martín realiza a la colaboración del compositor Juan Blanco, el pintor Servando Cabrera y los cineastas Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea, Alfredo Guevara y Jose Massip en el cortometraje documental *El Mégano* (1955). Este audiovisual reflejaba las condiciones de vida infrahumanas de los carboneros de la Ciénaga de Zapata y su lenguaje experimental planteaba ciertamente una ruptura con el cine que hasta ese momento se había realizado en el país. Los negativos de la pieza fueron incautados por la dictadura puesto que significaba una potente diatriba sobre la realidad de los sectores empobrecidos de la sociedad.

²² En estos años hubo numerosas publicaciones en las diferentes provincias del país, algunas de efímera existencia, pero que publicaban trabajos de los ya mencionados y de Emilio Ballagas, Angel Augier, Raúl Roa, Enrique Serpa, Félix Pita Rodríguez, Carpentier, Tallet, Guillén, Navarro Luna y otros.

1.4.2 Trascendencia revolucionaria

La trascendencia de la vanguardia intelectual de Nuestro Tiempo²³ es innegable, pues sus miembros ocuparían cargos directivos en las instituciones culturales reorganizadas y refundadas al triunfar la Revolución cubana en 1959. El vínculo de Gramatges con el medio cinematográfico se mantendría en nuevos proyectos profesionales que lo harían parte del proyecto revolucionario cubano. Mantuvo un contacto directo con personalidades como Tomás Gutiérrez Alea, José Massip, Julio García Espinosa y Alfredo Guevara, pioneros de la cinematografía cubana en la etapa posrevolucionaria y fundadores del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (1959), para quienes la Sociedad había significado una etapa de formación. Gramatges sería uno de los primeros compositores invitados a poner música en el nuevo cine cubano a partir de colaboraciones con Massip en *Los tiempos del joven Martí* (1959) y García Espinosa en *La vivienda* (1959).

En ese momento, Gramatges participó junto a sus contemporáneos en una «dialéctica legitimatoria», en la cual la música (y los músicos) de creación tuvo un papel preponderante, aunque no exento de polémicas de aceptación cultural (Villar Taboada 2004, 131)²⁴. En este sentido, conviene tomar en cuenta los planteamientos de este autor, quien induce a entender el poder político e institucional como «instancia de validación artística», (*Ibidem*) su influencia en la opinión pública y el papel de los músicos en este proceso. Esto se evidencia en los escritos sobre música contemporánea durante los primeros años de la Revolución de su autoría. En ellos se dedica a reseñar la creación de varias instituciones musicales durante los años posteriores a 1959 y referirse a la generación de músicos de esa primera etapa adscritos a una línea de pensamiento —

²³ Entre ellos los intelectuales Juan Marinello, Mirta Aguirre, Nicolás Guillén y Carlos Rafael Rodríguez. La sección de música contó con la participación de algunos miembros de Renovación Musical: José Ardévol, Edgardo Martín, Serafín Pro y Argeliers León. También de Juan Blanco, María Antonieta Enríquez y Manuel Duchesne Cuzán.

²⁴ Según Graziella Pogolotti: « [...] desde el triunfo de la Revolución de octubre la izquierda había entretejido un pensamiento y una historia, una memoria cargada de tensiones, desacuerdos y convergencias, de etapas de endurecimiento y de deshielo. La asunción crítica de ese legado era imprescindible en el momento de iniciar el camino hacia el socialismo cuando el presente debía constituirse en eficaz eslabón del porvenir [...] En circunstancias tan complejas la izquierda se debatía entre tópicos de distinta naturaleza, desde el modo de conducir la economía hasta la función del arte y la consiguiente valoración de las Vanguardias del Siglo XX (2006, 11-12).

fundamentalmente con el soporte ideológico del marxismo-leninismo— que marcaba sus posturas estéticas y políticas:

La experimentación y la incorporación de nuevas técnicas en la mayoría de los compositores cubanos ha permitido desarrollar la búsqueda de la identidad nacional por diferentes caminos, teniendo en cuenta que, dialécticamente, la tradición está siempre en movimiento, en un proceso de enriquecimiento, que puede modificar sus características sin perder sus más legítimas esencias. / Es importante señalar que todos los compositores cubanos, sin excepción generacional, han dedicado la mayor parte de su producción a la Revolución, a través de muy diversas técnicas y distintos lenguajes expresivos, alcanzando la identificación de su obra con su actitud revolucionaria; considerando que el sonido, en toda su dimensión físico-acústica, constituye un medio válido para reflejarla. El compositor cubano, consciente del lugar que ocupa en la sociedad, se plantea esa identificación exaltando todo aquello —pasado y presente— que contribuya al alcance de los objetivos del socialismo, sin olvidar la solidaridad internacional. / La política de respeto a todas las manifestaciones artísticas promulgada por la Revolución permite al compositor cubano su pleno desarrollo, estimulándolo en el logro de sus aspiraciones para su total identificación con la cultura del pueblo (Gramatges 1997, 37).

Esta cita indica que la asunción de lenguajes experimentales y universalistas (serialismo, medios electrónicos, aleatoriedad, etc.) durante los años sesenta por parte de creadores cubanos inmersos en un ímpetu latinoamericano, no implicó el abandono de rasgos nacionalistas e identitarios. Como continuación de las actividades de Nuestro Tiempo, el Gramatges gestor y líder fue también protagonista de esta etapa singular, primero en su misión diplomática a Francia como embajador y después a la cabeza del Departamento de Música de la Casa de las Américas.

2. Análisis de las estrategias compositivas de *Dos danzas cubanas* (1948) y *Guajira* (1956).

2.1. *Dos danzas cubanas (1948)*

En este capítulo analizo las principales estrategias compositivas seguidas por Harold Gramatges en las obras estudiadas. En este punto considero oportuno señalar que los marcos discursivos identificados no solo constituyen núcleos simbólicos que operan en el interior de las piezas, sino que funcionan como nodos de construcción de sentido que articulan relaciones entre contexto sociocultural, compositor e investigador, cuya labor se encuentra sustentada por su competencia musical como sujeto cubano. De este modo, procedo a señalar las implicaciones significantes de tales construcciones señaladas por estudiosos, principalmente cubanos [Alén (1981, 2006), Linares (1999), Orozco (1984, 1985, 2014), León (1984), Gómez García y Eli Rodríguez (1995) y Alegría (2005)], así como las conexiones en el tejido discursivo que describo como parte de la praxis exegética.

Podría afirmarse que con esta obra Gramatges se inserta en la tradición de la danza para piano cubana que, desde mediados del siglo XIX, ha generado un vasto y rico acervo en el cual destaca la labor fundacional de Manuel Saumell e Ignacio Cervantes, continuada en el siglo XX por Alejandro García Caturla y Ernesto Lecuona. Sin embargo, llama la atención que los títulos de las dos piezas contenidas en el ciclo refieren el mundo del son cubano. Si bien la primera de ellas, *Montuna*, puede conectarse con el danzón²⁵, cuya parte final se denomina generalmente montuno, la segunda, *Sonera*, desde su título expresa la intención de vincularse discursivamente con el son urbano. Considero así que la noción manejada por el compositor en torno a la danza para piano es un constructo personal que explota las peculiaridades expresivas del instrumento conectadas con el ámbito de la música popular cubana.

Habría que comenzar por esclarecer el ámbito semántico que implica el título escogido por Gramatges para ambas piezas. En el caso de *Montuna*, me remito al trabajo de Olavo Alén (2006), para quien el son montuno, junto a la guaracha, el changüí y el sucu-sucu, representan formas antiguas de sones cubanos, por lo que el primero de ellos coincidió en el ámbito urbano con la

²⁵ Ha de tenerse en cuenta que investigadores cubanos como Argeliers León y Olavo Alén engloban a la contradanza y la danza bailable decimonónica, el mambo y el chachachá en lo que llamaron complejo genérico del danzón. Aunque para la fecha de composición de esta obra dicha postura taxonómica aún no había cristalizado y, si tenemos en cuenta los criterios de Orozco (2014), quien sostiene la conexión entre estas prácticas musicales, así como otras de raigambre sonera, se comprenderán las relaciones que el inconsciente del compositor produce entre el ámbito del baile de salón estilizado, en este caso para piano, y expresiones de marcado contorno sonero, como el montuno.

etapa de cristalización del danzón, género derivado de la danza cubana que, a su vez, es la fuente inspiradora de las piezas estilizadas para piano, sobre todo a fines del siglo XIX. De modo que, en el imaginario de un compositor cuyas competencias le permiten conectar estos géneros, las esferas semánticas de las danzas, danzones y sones se encuentran interrelacionadas. Así pues, el punto de partida poético es, por naturaleza, intergenérico, híbrido y expresa la intención de significar rasgos significantes y discursivos porosos²⁶ como parte de un lenguaje compositivo a la manera académica.

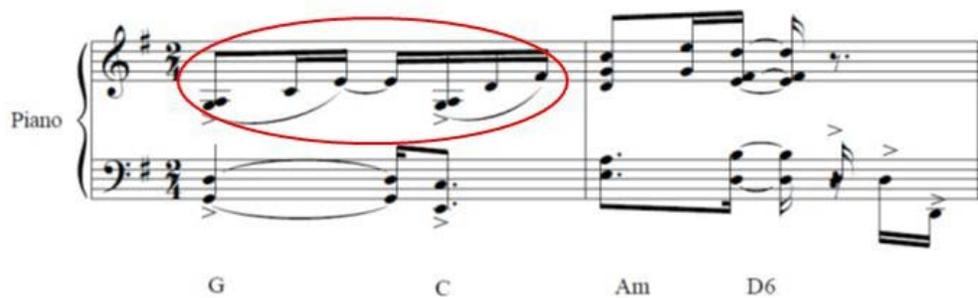
2.2.1 *Montuna* (1948)

Uno de las principales peculiaridades de esta pieza con respecto a la danza para piano cubana más ortodoxa es su estructura general, pues si bien el género estilizado usualmente se construye sobre morfologías binarias, en este caso descubrimos un trazado ternario. La danza tradicional también suele expresar una oposición temática marcada, manifestada no solo en las ideas melódicas contrastantes, siendo la primera el núcleo lírico y segunda la sección dinamizadora de alcances bailables (Gómez García y Eli Rodríguez 1995, 205). En *Montuna* observamos un desarrollo por derivación en la sección B, que recuerda la manera académica occidental de desplegar el material temático, al trabajar los diseños melódicos, rítmicos, texturales y armónicos. A ello habría que añadir que tal contraste entre las dos partes usuales de la danza produce también una oposición tonal relativamente definida, en muchas ocasiones entre menor y mayor o tónica y dominante. Al ser la *Montuna* una obra en términos generales tonal, considero relevante que tales transiciones no sean marcadas, sino que los antagonismos, como veremos, se generen mediante los diseños de la factura, aunque no es menos cierto que los aspectos armónicos, texturales y rítmicos se complejizan de manera progresiva.

La primera de las *Dos danzas cubanas* comienza con un trazado rítmico-armónico melódico de poca identidad temática, construido sobre la alternancia de las funciones básicas de Sol Mayor. Sin embargo, desde los primeros compases se presentan las estructuras armónicas que marcarán la pieza, sobre todo en lo concerniente a la progresiva complejidad de las formaciones acordales

²⁶ El término poroso es utilizado aquí en el sentido en el que lo emplea el musicólogo cubano Danilo Orozco, quien refiere la conexión de los procesos sociomusicales ocurridos en Cuba que han producido expresiones sonoras y genéricas híbridas, criterio sustentado en los procesos de síntesis descritos desde la tradición teórica de Fernando Ortiz.

mediante la adición de novenas, sextas y cuartas, así como por el empleo de acordes de cuartas, sobre funciones tonales centrales. He optado por presentar los últimos compases de los cuatro que integran la introducción para ilustrar estas formaciones. El análisis rítmico del ejemplo 1 evidencia el uso de una formación que delinea el patrón recíproco²⁷ identificado por Danilo Orozco como cinquillo (resaltado en rojo). Orozco plantea que, entre los rasgos denotativos de una identidad sonora cubana que es esencialmente conexas, se encuentran los por él denominados patrones recíprocos, núcleos rítmico-entonativos de relaciones microgestuales de origen bantú-dahomeyano combinables e intercambiables entre sí (2014).



Ejemplo 1. Patrón recíproco de cinquillo (cc. 3- 4), de la introducción de *Montuna* (1948).

La relación entre el patrón recíproco identificado por Danilo Orozco como cinquillo y el que se presenta en la introducción de *Montuna* puede modelizarse de la siguiente manera:



Ejemplo 2. Relación entre el cinquillo y el patrón en la introducción de *Montuna*

²⁷ Para Danilo Orozco los patrones recíprocos son cinquillo, tresillo, anfibraco/tanguillo y habaneros cuyas representaciones respectivas son las siguientes:

(Orozco 2014, 45).

En este sentido, Argeliers León traza la ruta de conexiones entre el patrón rítmico por él denominado habanera –al cual Orozco denomina “habaneroso”– y el cinquillo cubano. Estas estructuras rítmicas constituyen la materialización sonora de los procesos sociohistóricos mediante los cuales las prácticas musicales afrodescendientes debieron reacomodar sus elementos distintivos a los marcos del compás occidental: los pies rítmico-accentuales se inscribieron en las molduras de métricas generalmente binarias, pero conservaron su irregularidad intrínseca en forma de sincopaciones y desplazamientos de acentuaciones (Pérez 1986, 126). El devenir sociomusical del cinquillo le ha constituido como caracterizador de una amplia variedad de géneros cubanos, especialmente del danzón, pero también de otros géneros conexos, como la danza y la contradanza (León 1984, 283; Gómez García y Eli Rodríguez 1995, 205). Infiero que el compositor aprovecha esta carga semántica para articular un discurso poroso que interconecta rasgos comunes entre géneros cubanos, sin ceñirse estrictamente a alguno, aunque el título de la obra ofrece claves en torno al núcleo semántico que lo alimenta, a saber, el sonero.

En el siguiente ejemplo 3 (*infra*), que equivale a los compases 7 al 14, podemos observar que los compases del sistema superior (7 al 10) presentan un trazado a tres voces, cada una de las cuales tiene una función específica, identificables como melódica, de relleno y armónica. Si tenemos en cuenta la noción de la franjas de acción enunciadas por Danilo Orozco (1985) —a partir del concepto de franjas de timbres de Argeliers León (1984) —, es posible determinar la conformación de tres esferas discursivas que se articulan en este *Montuna*, durante la introducción, que equivalen en términos generales a tres voces que presenta el fragmento. Si bien es posible identificar tres registros, uno melódico, otro de relleno armónico y un tercero de acompañamiento, según la teoría de las franjas accionantes este fragmento se construye sobre franjas intermitentes y reiterantes, la última señalada en rojo, por su semblante de tumbao²⁸. Estas franjas se construyen a partir de estructuras reiterativas o aleatorias que abordaré más adelante, las cuales constituyen factores esenciales en la configuración sonora.

²⁸ Este comportamiento puede ser considerado como tumbao, pues Danilo Orozco lo define: «en la actualidad del ámbito cubano [como] [...] un modelo o patrón básico y fundamental –en instrumentos como tres, bajos, teclados- que dan el carácter y propician sutiles intercambios en muchas músicas de son y se extiende a otras interconectadas» (Orozco 2014, 26).

Al comienzo del segundo sistema del ejemplo 3, la caracterización de la franja rítmico-armónica reiterante, señalada en rojo, emerge con claridad al delinear procedimientos de bajo anticipado que se conecta con prácticas similares al tumbao. Este último fragmento, correspondiente a los compases 11 al 13, queda centrado en la esfera de la mayor —la doble dominante de Sol— y las sincopaciones no adelantan acordes subsiguientes, sino que configuran una especie de pedal armónico. Considero esta formación relacionable con el modelo 1 de tumbao identificado por Daymí Alegría (2005)²⁹, quien lo conecta con modelos de acompañamiento de los conjuntos soneros entre los años 30 y 50, si bien reconoce que sus rasgos preexistían en contradanzas y danzas decimonónicas y se incorporaron a géneros del siglo XX como el chachachá y el mambo. De modo que, si bien Gramatges emplea este recurso para significar prácticas sonoras de larga historia, conecta creativamente este discurso con la esfera de significación de músicas de su entorno cultural, todo inmerso en el ámbito académico.

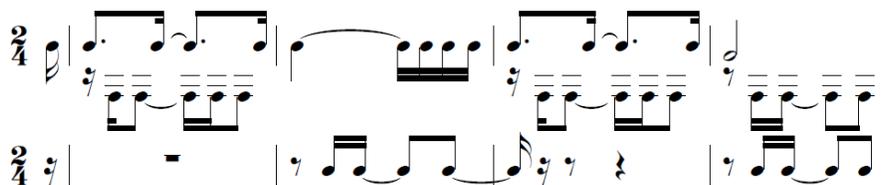
Ejemplo 3. Tema (cc. 7-14) de Montuna (1948)

Si bien la factura en franjas emerge de las funciones de cada una de las tres voces participantes en el ejemplo 3, otro de los elementos a considerar, como su resultado, es la emergencia de polirritmias con cierto grado de complejidad. Los elementos similares no señalados en colores representan las franjas reiterativas y el grupo señalado en rojo la franja reiterativa, que equivale a la factura de tumbao. Constituye un axioma el hecho de que, si se produce polifonía,

²⁹ Estos tres modelos, basados en los patrones recíprocos de Orozco, son los siguientes: Mod.1:

Mod. 2: Mod. 3: (Alegría 2005, 60).

necesariamente se superponen ritmos. Sin desconocer dicha noción, el ejemplo 4 consiste en la modelización de la polirritmia resultante de los compases del 7 al 10 (equivalentes al primer sistema del ejemplo 3). Este modelo evidencia que las voces en sus específicos rangos desarrollan formaciones rítmicas reiterativas que delinear los patrones recíprocos de Orozco, específicamente el tresillo y el cinquillo. Opino que el compositor aprovecha las reglas del contrapunto, según las cuales una voz ha de moverse cuando otra se estabiliza, para construir una superposición de ritmos reiterativos que tienen la propiedad de significar prácticas de las músicas cubanas.



Ejemplo 4. Polirritmia (cc. 7-10) de Montuna (1948).

El desarrollo de *Montuna* condensa la mayoría de los recursos descritos anteriormente. Por una parte, se produce la dinamización de las funciones armónicas en el rango de tonalidades del primer y segundo grado de vecindad, aunque conservando las progresiones tonales marcadas por el acompañamiento y, por otra, queda explícita la factura polifónica y armónica sobre la que se construye la obra. Como consecuencia de ello, en las dos voces comparecientes también comprobé la aparición de los patrones antes vistos, que son concatenados y conectados libremente. He resaltado en color rojo aquellas formaciones rítmicas que se corresponden al patrón del anfibraco/tanguillo, en azul la que semeja al cinquillo y en verde las asociadas al tresillo. Es posible considerar que, como parte de sus competencias musicales, Gramatges domina estrategias de las músicas populares cubanas mediante las cuales tales patrones se combinan, fragmentan e insinúan, todo ello en el marco de construcción académica contrapuntística.

Otro de los recursos que emerge continuamente en *Montuna* –y que como veremos es extensible a *Sonera*–, es la presencia continuada de síncopas en similares ubicaciones métricas, recurso

comprendido en el contexto musicológico cubano como síncopa isócrona (Alegría 2005, 98). Es indudable el valor identitario, sociocultural y discursivo de las síncopas como manifestación rítmica de los procesos transculturales sonoros en el ámbito caribeño y conexo. Sin embargo, las síncopas isócronas adquieren una relevancia especial porque habitualmente aparecen en el ámbito de patrones recíprocos, inmersos en diseños melódicos o en recursos como el *tumbao*, cuyos papeles son fundamentales en la concreción morfológica de las piezas. En el ejemplo 5 —que remite a los compases 25 al 28— podemos comprobar que el desarrollo, es decir, la sección B, se encuentra muy relacionado con la condensación de los recursos anteriormente presentados. Uno de ellos es justamente la síncopa isócrona, que, si bien antes había aparecido relacionada con los materiales temáticos principales, ahora se presenta solo en estos compases de tres formas diferentes, que procedo a señalar con saetas de colores. Se encuentran marcados en rojo los patrones relativos al anfibraco/tanguillo, en azul el cinquillo y en verde los tresillos. Se han señalado también mediante saetas dichas síncopas isócronas en similares momentos métricos.

En las voces superiores puede encontrarse que tales sincopaciones se hallan sumergidas en el ámbito de figuras que remiten a los patrones recíprocos señalados y que, por tanto, funcionan en dos registros: relieve y acompañamiento.

The image shows a piano score for measures 25-28. The music is in 2/4 time and G major. The score is annotated with colored circles and arrows. Red circles and arrows highlight patterns related to anfibraco/tanguillo. Blue circles and arrows highlight the cinquillo pattern. Green circles and arrows highlight the tresillo pattern. Chord symbols F#m, Bm, F#m, E, and A are written below the bass staff.

Ejemplo 5. Patrones relativos al anfibraco/tanguillo y síncopas isócronas (cc. 25-28) en *Montuna* (1948).

2.1.2 *Sonera* (1948)

La segunda de las *Dos danzas cubanas* explicita desde el título el nexo genérico que la sustenta. De manera empírica y preliminar considero que, aunque existen en la Isla variedad y mixtura entre las formas soneras, es probable que el compositor emplease como fuente de inspiración el son urbano, que para la fecha de composición de esta obra —1948— había experimentado una fuerte cristalización en Cuba y una enorme variedad de recursos musicales y tímbricos³⁰. Ello se encuentra particularmente sustentado porque entrados los años cuarenta, no solo la intelectualidad cubana, a la que pertenecía Gramatges, sino amplios sectores del pueblo consideraban al son —por supuesto el ciudadano— como una expresión de identidad. Si se tiene en cuenta los alcances que Orozco (2014) le imprime a lo sonero como vertebrador de posturas psicosociales, prácticas discursivas y peculiares maneras de hacer, se comprenderá la relevancia que tal postura creativa implica para un compositor académico.

Sonera evidencia una morfología más compleja que *Montuna*, que se presenta en la tabla 1. La estructura y el plan tonal de *Sonera* construyen una dramaturgia compleja que desarrolla fundamentalmente entonaciones de fuerte contenido rítmico. Aquí podemos observar que existe una variedad de materiales temáticos y no temáticos cuya conexión, según los procedimientos tradicionales, no es evidente. Más bien, tales nexos se establecen a partir de la recapitulación de entonaciones rítmicas y melódicas, como podemos comprobar en el ejemplo 7 (*infra*). En este último se observa la relación entre las entonaciones de la idea temática presentada en el compás 12 y las tres variantes en secciones diferentes de *Sonera*. Adviértase que el primer grupo delinea la tríada de Re, bemol o menor, luego se sucede una síncopa y otro movimiento triádico descendente o ascendente.

³⁰ Habría que precisar que, para fines de los años cuarenta, los tríos soneros hacía mucho que estaban en desuso. Sin embargo, para esa fecha ya se habían establecidos como el canon del género los sextetos y septetos (con trompeta), el son se incorporaba con éxito al repertorio de las *jazz bands* cubanas y se consolidaban múltiples conjuntos de son.

Esquema formal de <i>Sonera</i>							
Secciones	Introducción	A	B	C	D	A	Sección conclusiva
Tonalidades	Re b Mayor	si b menor - Re b Mayor	Re b lidio	Fa Mayor	Re b lidio	Re b Mayor	Re b Mayor

Tabla 1. Esquema formal de *Sonera*

En esta construcción morfológica, desempeña un papel primordial el trazado tonal que se mantiene en el ámbito de Re b Mayor, pero en la sección C genera una modulación hacia Fa Mayor al aprovechar la sonoridad de la sexta francesa — Re b lidio—, aunque sin el *si* natural, ámbito que también puede tomarse como el sexto mayor de Fa Mayor. Un procedimiento modulador sintáctico se produce entre la sección C y la D, pues después del compás 82, cuyo ámbito sonoro es Fa Mayor y termina con el acorde de V⁶ (C/E), el compás presenta, sin un proceso de acercamiento tonal, la sonoridad de dominante secundaria de Re b Mayor (Eb7), para retomar en la siguiente sección el centro tonal de Re b Mayor. Naturalmente, en el transcurso de la pieza son utilizadas otras tonalidades vecinas, así, es posible seguir una ruta armónica precisa, aunque, en ocasiones, con funciones dramáticas de preámbulo o de conexión, las facturas difuminen los centros tonales. Véase ejemplo 6 que ilustra los compases 10 y 11, conectores entre la introducción y la primera sección “A”). Nótese que, si bien la tendencia es construir la sonoridad de Re b Mayor, los movimientos cromáticos y las cuartas y novenas añadidas difuminan el centro tonal. El hecho de que en la primera sección de la obra se genere cierta ambigüedad tonal entre si b menor y re b menor y que posteriormente se reafirme la segunda, pero en contorno modal (lidio), en mi opinión constituye un guiño a los contrastes interseccionales de la danza, presupuesto luego confirmado por la modulación sintáctica entre la sección C y la D.

Piano

f *mf*

Bbm 6+/G Ab7 Eb sus4/Bb Ab7 sus 4 Db

Ejemplo 6. Conectores entre la introducción y la primera sección (cc. 10-11) en *Sonera* (1948)

Aunque estudios musicológicos como el de Rodríguez Cuervo (2002) han probado que es posible construir una identidad sonora cubana a partir de lenguajes no tonales, incluso aleatorios, concretos y electroacústicos, es evidente que, en el imaginario del compositor que nos ocupa, la tonalidad es primordial central para erigir su propio discurso académico de la cubanidad. Ello es particularmente relevante si se tiene en cuenta que, para la época de composición de *Sonera*, los lenguajes académicos (de los que en Cuba se estaba al corriente), habían incorporado ampliamente los recursos de la atonalidad e incluso del serialismo. La elección compositiva mediante la cual Gramatges sigue apegado a la tonalidad, amén de que se inserta en constricciones de un neoclasicismo en el que se había involucrado a partir de su pertenencia al Grupo de Renovación Musical, descansa en su altísimo poder para significar de manera directa los rasgos distintivos de estilos y géneros nacionales, especialmente, de los ámbitos de la danza y del son.

Unido a estos componentes, otro factor importante que se halla relacionado es la construcción cuadrada de las secciones, si se exceptúa algunos periodos puntuales. El hecho de que tanto en *Montuna* como en *Sonera* la simetría periódica constituya un elemento marcador, central de la elaboración temática y factual, es sin duda una estrategia compositiva que crea los marcos para que puedan ser construidos discursos genéricos, diversos y porosos, alusivos al área sociomusical cubana, especialmente soneros. Aunque, como se ha evidenciado, *Sonera* manifiesta un mayor contraste entre sus partes desde el punto de vista armónico y textural que *Montuna*; considero que el elemento conector radica principalmente en las entonaciones rítmico-melódicas derivadas de los principales temas. Sin embargo, es posible determinar que, como parte del desarrollo, encontramos múltiples materiales no temáticos que dinamizan y diversifican de varias maneras los elementos presentados en la primera sección.

Materiales temáticos

Idea temática
Compás 12

Sección B
Compás 44

Sección C
Compás 80

Sección D
Compás 87

Ejemplo 7. Relación entre las entonaciones de la idea temática (c. 12) y las tres variantes en secciones diferentes de *Sonera* (1948).

La introducción de *Sonera*, tal y como comienza *Montuna*, presenta un material de baja identidad temática, pero de mayor relevancia melódica que el de la primera danza. La factura de tumbao de esta parte —cuyos primeros 4 compases se encuentran representados en el ejemplo 6— define la esfera semántica y discursiva sonera que la pieza. En el ejemplo que sigue, es posible identificar en las voces superiores un patrón rítmico reiterativo sobre las funciones básicas de tónica, subdominante y dominante de Reb Mayor, que puede relacionarse con el tresillo definido por Orozco, aunque con la última corchea un octavo de tiempo antes. Las voces acompañantes presentan un patrón repetitivo que se vincula con el anterior, pero que se define por anticipar un octavo de tiempo la función armónica de los acordes que se construyen en conjunto con las voces superiores³¹.

³¹ Por ello he cifrado los acordes en anacrusa y antes del segundo tiempo.

Allegro Moderato

Piano

p *cresc.* *f* *p*

Gb7 9 Db 7 9 Gb7 Db9 Gb9 Db7 9 Gb7 Ebm7 Ab

Ejemplo 8. Patrón relacionado con el tresillo y patrón rítmico identificable con tumbao en voces superiores y acompañantes respectivamente (cc. 1-4) de *Sonera* (1948)

En el ejemplo anterior puede comprobarse que se genera un patrón rítmico-armónico-melódico entre las voces superiores y las acompañantes, cuya factura resultante puede interpretarse como tumbao. La mano derecha, como se ha señalado, produce un diseño reiterativo cercano al tresillo y las voces inferiores delinear el comportamiento antes visto como el bajo anticipado. El resultado final de este diseño puede ser entendido en el ámbito del modelo 1 de tumbao presentado por Alegría y por la tendencia a anticipar un octavo de tiempo el primer sonido del compás mediante la sincopación, que propicia además una conexión con el modelo 3. Aunque este último, en el que son vitales las síncopas isócronas, según la autora, está relacionado con géneros soneros más recientes, su tendencia a la isocronía en la síncopa es identificable en el danzón de “nuevo ritmo”, en el mambo y en el chachachá, todos géneros que sin duda formaban parte del ambiente sonoro de Gramatges. No obstante, Alegría insiste en el hecho de que las realizaciones tumberas presentan hibridez y una considerable tendencia a desplazar sus acentuaciones y gestualidades intrínsecas, tal y como pudo comprobarse en el ejemplo 8. En este, podemos corroborar que tanto los diseños desarrollados por las voces superiores como por las inferiores presentan acentuaciones y contornos sincopados comunes, tanto con el modelo 1, como con el 3, los cuales se encuentran sustentados, a nivel de compás, en el patrón recíproco del tresillo (Alegría 2005, 60).

En el ejemplo 9 se realiza una comparación entre los patrones rítmico-armónico-melódicos de las voces superiores y acompañantes presentadas en el ejemplo 6, con respecto a los modelos de tumbao 1 y 3 determinados por Alegría. Se hallan conectadas en óvalos rojos las coincidencias rítmico-gestuales determinadas tanto por acentos propios del compás como por el efecto de las síncopas isócronas.

The image shows a musical score with four staves. The top staff is labeled 'Mod. 1' and has a 2/4 time signature. The second staff is 'Mano derecha' with a 2/4 time signature. The third staff is 'Mano izquierda' with a 2/4 time signature. The bottom staff is 'Mod. 3' with a 2/4 time signature. Red ovals are drawn around specific notes and rests in each staff to indicate rhythmic and melodic coincidences between the different parts.

Ejemplo 9. Comparación entre patrones rítmico-armónico-melódicos de las voces superiores y acompañantes del ejemplo 6 (cc.10-11) con respecto a los modelos de tumbao 1 y 3, en *Sonera* (1948).

Entre los comportamientos distintivos, identificados desde *Montuna*, pero que aparecen condensados en varios momentos de *Sonera*, se encuentran aquellos caracterizados por las entonaciones descritas por Danilo Orozco como parte del devenir académico musical de raíz popular en la Isla³². En este sentido, en *Sonera* es posible identificar, por una parte, núcleos entonativos que se conectan, sobre todo, desde el punto vista rítmico e interválico, pero también estructuras sin un aparente nexo, aunque se encuentren contenidas en diseños rítmicos validados

³² Danilo Orozco en «Rasgos de Identidad-Entonación y Universalidad en la creación musical cubana contemporánea: su singular proyección en 30 años de realidad social revolucionaria», (trabajo inédito, s.f), refiere que en su devenir la producción académica cubana ha construido algunos marcadores identitarios identificados como entonaciones, en el sentido de Asáfiev, que producen una suerte de sinergia con las directrices de la composición académica occidental, pero que sobre todo construyen particulares relaciones con las músicas populares cubanas. En este sentido apunta Orozco: «Se trata de la “apropiación” de una serie de rasgos inherentes a un proceso cultural histórico-concreto, elementos que lo marcan, lo tipifican, lo identifican, y que entran en sintonía con el creador, lo entonan en su contexto cultural específico, (lo que se traduce en niveles de significados), lo dotan de un código cultural que, a su vez, mantiene una dinámica de intercambio abierto con los rasgos propios de otras culturas. Esto facilita y acentúa la posible proyección de universalidad sin perjuicio de las marcas identificadoras que emergen de un entorno específico, tal como es factible en cualquier proceso concreto». Más adelante, el autor reconoce al menos doce estrategias de operativización en torno a materiales entonativos recurrentes, oscilantes, insinuantes e inconexos que suelen aparecer en los lenguajes cultos cubanos y que guardan relación con maneras de ejecución comunes en las músicas populares cubanas.

desde la praxis tradicional. Además se comprueba que tales funciones pasan del relieve al fondo y viceversa con relativa frecuencia, lo cual hace que se genere un diálogo tanto vertical como horizontal entre los componentes estructurales.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Piano' and the bottom staff is labeled 'Pno.'. Both staves are in a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 2/4 time signature. The top staff begins with a dynamic marking of 'mf'. The notation includes various rhythmic patterns and chordal structures. Several of these structures are circled in different colors: blue, green, yellow, and red. Below the staves, chord symbols are provided: F7, Bm, F7, Bm, F7, Eb7, and Ab. The circled structures correspond to these chords and their rhythmic patterns across both staves.

Ejemplo 10. Estructuras relacionadas (cc. 36- 41) de Sonera (1948)

Según la propuesta de Danilo Orozco en el anterior ejemplo (10) se ha señalado en colores similares (azul, verde y amarillo) las estructuras que guardan cierto grado de relación rítmica e interválica. En rojo se han resaltado aquellas estructuras que aún dentro de diseños rítmicos sedimentados no presentan nexos evidentes. Considero relevante señalar que tales estructuras se encuentran articuladas como parte de los recursos anteriormente identificados, entre estos, la factura en franjas accionantes, la elaboración en torno a patrones recíprocos porosos y conexos, de gestualidades y acentuaciones variadas, así como también es posible identificarlas en el ámbito de polirritmias generadas durante ambas piezas. En los recurrentes contornos de tumbao se identifican comportamientos similares, aunque, al constituir el tumbao un patrón rítmico, armónico y melódico, la incidencia de estructuras reiterativas es mucho mayor que aquellas de aparición esporádica.

Con el análisis desarrollado he descrito algunas de las estrategias compositivas seguidas por Gramatges en sus *Dos danzas cubanas*. Estas últimas, construidas mediante la selección cuidadosa de grupos de códigos significantes conexos permiten considerar que, para el caso de las obras estudiadas, emerge a diversos niveles un lugar recursivo que puede considerarse como una suerte de abstracción pianística estilizada de maneras de hacer, entonaciones, sistemas de significación y discursos porosos en el ámbito del son cubano. Ello expresa la visión holística que sobre la cultura musical sonera poseía Gramatges, ya que, si bien emplea en ambas danzas códigos de nexos soneros evidentes, como los patrones rítmicos o la estructura cuadrada, otros como el tumbao y las franjas de acción son utilizadas de manera muy personal y estilizada. Tales prácticas discursivas evidencian que, si bien teóricamente es posible que Gramatges no las conceptuara del todo, formaban parte de sus competencias musicales como compositor e intelectual cubano, que, para la fecha, defendía a ultranza los rasgos sonoros considerados por entonces de la cubanidad.

2.2 Guajira (1956)

De manera preliminar debo decir que esta obra se construye a partir de una connotación genérica porosa similar a la desarrollada por el autor en *Dos danzas cubanas*, pero en torno al área sociomusical campesina cubana. Ello se sustenta en su título, por ser la guajira³³ un género por naturaleza híbrido entre las expresiones sonoras campesinas y cancionísticas cubanas (Gómez García y Eli Rodríguez 1995, 280). De este modo, Gramatges orienta mi labor analítica en el ámbito de las músicas rurales estilizadas, ya que, como afirma Argeliers León, este género cristaliza en el marco del “movimiento “guajirista” y blanqueador que, como pantalla, se levantó ante el negro en las primeras décadas de nuestra frustrada República” (León 1984, 205).

Si bien es cierto que tanto la guajira como la criolla formaron parte del mencionado movimiento guajirista, el cual coexistió con el indigenismo y al afrocubanismo, para la fecha de composición de esta pieza (1956) tales antagonismos habían sido superados en el ámbito intelectual, pues los aportes de Alejo Carpentier (1946) y Fernando Ortiz (1950) habían dejado claro que en el espacio geocultural cubano se había producido una transculturación con dos fuentes tributantes

³³ Guajiro es el término empleado en Cuba para designar al campesino y sus elementos identitarios.

fundamentales: la hispánica con su heterogeneidad y la africana, representada por al menos cuatro etnias originarias de la costa occidental de aquel continente. Así pues, existían entonces en el imaginario de la intelectualidad cubana tres registros en los que operaban las culturas musicales de la Isla: por una parte, las de evidente nexos hispánico, como las músicas campesinas; las expresiones híbridas, como el danzón, el son o la rumba; y otras de indudable vínculo africano, como las prácticas rituales de los grupos yorubas, bantúes, carabalíes y arará³⁴. En este contexto, la *Guajira* de Gramatges se enlaza con las expresiones sonoras que el canon validó como campesinas —por tanto hispano-descendientes— y, por otra, con el ámbito de la canción, que tuvo innumerables aportes no solo ibéricos, sino italianos y en menor medida africanos. Una vez esclarecidos sus antecedentes, es posible realizar una labor analítica capaz de determinar en qué medida esta obra refleja o no los marcos técnicos y discursivos que caracterizan a la guajira como género musical.

La obra que estudio aquí basa su discurso sobre tres motivos melódicos que son explotados desde el punto de vista de la armonía y de la factura. El primero de ellos se construye sobre las tríadas disueltas de las tonalidades por las que discurre la armonía, el segundo consiste en una escala ascendente desde la tónica de varias tonalidades y el tercero presenta una idea melódica de fuerte identidad que he identificado como el tema principal y que expresa la primera dualidad metrorrítmica de la obra, por la yuxtaposición de 6/8 y 3/4. Considero que en esta pieza se produce una elaboración con fuerte identidad temática, pues los materiales no temáticos son casi inexistentes lo cual hace que se produzcan desarrollos sustentados en combinaciones de estos temas variadas en cuanto a factura o armonía. Cada uno de los núcleos temáticos que a continuación refiero tiene una carga semántica capaz de repercutir en los elementos estructurales, construcciones que permiten significar un género inestable, es decir, poroso, lo cual, como hemos visto, guarda relación con la obra antes analizada.

³⁴ Es menester señalar que Alejo Carpentier en 1946 publica su compendio de ensayos *La música en Cuba*, que sostiene la naturaleza mestiza de las expresiones sonoras en la Isla y traza nexos entre expresiones genéricas y sus áreas de influencia, hispana o africana. Sin embargo, al consolidarse la escuela musicológica cubana con el triunfo de la Revolución, estas ideas fueron comprobadas en profundas investigaciones de campo e inclusive se ampliaron al tomar en cuenta otros aportes culturales como el francés, el italiano, el chino y el haitiano. Véase Eli *et al*, 1997.



Ejemplo 11. Primera idea temática con carácter introductorio (cc. 1-4) de *Guajira* (1956).

La idea temática con carácter introductorio consignada en el ejemplo 11 tiene como característica que, a pesar de estar concebida en el marco de una obra denominada *Guajira*, que se sustenta en la alternancia métrica 6/8-3/4, transcurre en el primer compás. Además, genera una línea melódica sobre las funciones básicas de La Mayor con un ritmo armónico y métrico constante (nótese el diseño de tríada fundamental disuelta ascendente), aunque hacia el término de la frase aparece la indicación agógica de *appena rit.* Tales códigos tienen la propiedad de significar las secciones introductorias del punto cubano cuyas propiedades discursivas son similares, con la peculiaridad de presentar hacia su final una ralentización que marca la entrada del poeta (*Ibid.*, 112).

Ejemplo 12. Últimos dos compases (7-8) de la primera idea temática de *Guajira* (1956).

Asímismo, exceptuando el término agógico final, esta idea se conecta con el ámbito del zapateo cubano, que, si bien presenta usualmente algunos compases conectores en 3/4, la mayoría se enmarcan en el binario compuesto. Es también frecuente que el zapateo cubano construya su melodía melos en torno a tríadas fundamentales de tonalidades mayores disueltas en sentido ascendente, cuyas tónicas aparecen el primer tercio de cada tiempo (Gómez García y Eli Rodríguez 1995,156). Como parte de la intención significativa en torno a la música campesina,

al final del primer núcleo temático, en la cadencia abierta sobre el V grado, encontramos una bordadura superior que ha sido descrita como parte de los discursos acompañantes de las secciones introductorias del punto —ejemplo 12—, aunque en este caso no se explota la función típica de doble dominante (León1984, 109). Adviértase señalado en rojo la bordadura superior sobre la fundamental del V grado de La mayor, que describe una cadencia abierta sobre esta función. Con ello es posible afirmar que el primer ámbito recursivo empleado por el autor en *Guajira* es el de la música campesina menos influida por factores transculturales, específicamente de géneros como el punto y el zapateo.



Ejemplo 13. Idea temática conectora (cc. 9-12) de *Guajira* (1956)

El ejemplo 13 consigna la segunda idea, aunque de menor identidad temática, la cual he definido como conectora. Saltan a la vista las indicaciones de articulación que generan un resultado de *non legato*, las cuales, en mi opinión, persiguen significar los timbres de cuerdas pulsadas característicos de los géneros cercanos al punto, como el zapateo. Varios autores refieren el fuerte valor distintivo en torno a lo campesino que portan las sonoridades de cuerda pulsada, como generadores tímbricos predominantes en sus agrupaciones representativas (Linares 1999, 18). Se observa el sentido ascendente en la escala de La mayor y el final I-V, este último abierto. En este sentido, la progresión por grados conjuntos ascendentes es también un factor connotativo de las prácticas de acompañamiento de esas manifestaciones que apelan al punteo y que suelen partir de la tónica para concluir en el quinto grado, que no resuelve, como reminiscencia de modos antiguos (*Ibidem*). Este último comportamiento cadencial es el más usual en la obra estudiada, de modo que se erige como una estrategia marcadora de los códigos recursivos.



Ejemplo 14. Tercera idea de fuerte identidad temática (cc.17-20) de *Guajira* (1956)

En el ejemplo 14 puede apreciarse la tercera idea temática que transcurre entre los compases del 17 al 20. Identificada como el tema principal de *Guajira*, condensa la relación métrica 6/8-3/4 que se anuncia desde la idea consignada en el ejemplo 12 (*supra*). Esta alternancia de compases constituye un factor marcador del género de la guajira que, junto a la criolla, se basa en dichas construcciones metrorrítmicas y puede considerarse como una estilización de lo sonoro campesino en el ámbito de la composición musical profesional de principios del siglo XX, pues, si bien esta dualidad se produce en el punto y el zapateo, no constituye en ninguno de ellos un factor definitorio. Ello permite generar discursos melódicos cantables que constituyen, para el caso de la obra que me ocupa, un elemento distintivo. Este comportamiento expresa la conexión intergenérica que se produce en el ámbito de la guajira, ya que, si bien suele inspirarse en rasgos de músicas campesinas, adquiere connotaciones cancionísticas, de tal suerte que autores como León (1984), Linares (1999), Eli y Gómez (1995) y Alén (2006) la ubican en el “complejo genérico de la canción”. El análisis detallado de los temas que aparecen en *Guajira* revela una estrecha relación entre sus construcciones melódicas representativas. Cada uno de los temas presentados en los ejemplos 11, 13 y 14 (*supra*) generan a lo largo de la obra recapitulaciones temáticas y desarrollos de materiales temáticos, así como, en menor medida, construcciones de baja relación temática. En el ejemplo siguiente (15) es posible comprobar cómo la idea temática 1, conectada anteriormente con el ámbito semántico del punto y el zapateo cubano, se vincula con varias realizaciones melódicas a lo largo de la obra. Se encuentran señaladas en rojo las entonaciones conectadas con terminaciones de frases en las cuerdas pulsadas. Todas estas tienen un fuerte carácter enunciativo que procede de las entonaciones de tríadas disueltas ascendentes sobre las funciones básicas de las tonalidades explotadas, así como del trazado metrorrítmico estable que caracteriza las introducciones de varios géneros campesinos cubanos, especialmente del punto y el zapateo. Tal conexión queda confirmada por la tendencia en los materiales temáticos a presentar

una escapatoria ascendente en la octava, que persigue representar los finales de frases de los acompañamientos de cuerda pulsada, comportamiento que ha sido resaltado en rojo.

The image displays a musical score for 'Guajira' (1956). On the left, the first four measures are labeled 'Idea temática 1' and 'Compases 1-4'. The notation is in bass clef, 6/8 time, with dynamics *mf* and *f appena rit.*. A large blue bracket on the right side of the page groups three other musical excerpts: 'Compases 25-28', 'Compases 30-33', and 'Compases 51-54'. Each of these excerpts is in treble clef, 6/8 time, and features specific notes circled in red. The first excerpt (25-28) is marked *a tempo*, *f*, and *p sub.*. The second excerpt (30-33) is marked *ff*, *p sub.*, and *poco rit.*. The third excerpt (51-54) is marked *mf*. The red circles highlight notes that are melodic variants or 'escapatorias' of the initial thematic idea.

Ejemplo 15. Relación entre la primera idea temática y materiales temáticos de *Guajira* (1956).

Por su parte, el ejemplo 16 presenta la relación entre la idea temática 2, que he definido como de menor identidad melódica, conectada con prácticas de acompañamiento en géneros campesinos y que deriva en las primeras alternancias 6/8-3/4 de la obra, alcance significativo y discursivo evidenciado por la indicación de *staccato* de las entonaciones ascendentes que de conjunto con el acento resulta en sonoridad de *non legato*.

p secco *mf*

Idea temática
conectora
Compases 9-12

p sub

Compases 27-28

p secco *cresc.*

Compases 40-41

p *poco rit.*

Compases 55-56

Ejemplo 16. Relación entre la idea temática conectora y sus realizaciones en *Guajira* (1956).

En el ejemplo que sigue (17), se observa una conexión entre la tercera idea de fuerte identidad temática, identificada como cancionable, y realizaciones conexas en varios momentos recapitulativos de *Guajira*. Es menester señalar que este tema es utilizado en varios lugares de cesura formal para generar contraste con materiales temáticos y no temáticos que le preceden. Nótese los cambios de centros tonales y su carácter cantábil. En rojo se señalan las realizaciones entonativas cercanas a prácticas conclusivas de las cuerdas pulsadas campesinas.

Idea temática 3
Compases 17-12

Compases 34-35

Compases 45-48

Ejemplo 17. Nexos entre la tercera idea de fuerte identidad temática y sus realizaciones a lo largo de *Guajira* (1956).

La manera en la que las relaciones temáticas son abordadas permite visualizar la estructura general de *Guajira*, representada en la tabla 2 (*infra*). Identifico así una construcción ternaria compuesta, sin que sea posible considerar la primera sección A como de carácter expositivo y la sección A' como reexpositiva en el sentido de las formas clásicas, aunque considero la mencionada morfología como un guiño a la estructura tripartita canónica. En su lugar, ambas secciones —introducción y conclusión— constan de 16 compases, es decir, un periodo, y la parte final incluye una pequeña frase con carácter de coda comprimida, todo lo cual permite identificarlas como alusiones a las prácticas de preámbulos y secciones finales recapitulativas de las músicas campesinas. Por el contrario, la sección B, que he denominado desarrollo, consta de 58 compases. Cada subsección representada corresponde aproximadamente a un periodo, aunque no todos cuadrados. Como parte del proceso analítico, me surgió una duda sobre la naturaleza de las secciones primera y final en cuanto a la posibilidad de considerarlas o no como partes independientes. Pero al constar de un periodo completo y presentar materiales que se desarrollan en el transcurso de la obra, me incliné por concebirlas como secciones. Es posible, sin embargo,

manejar ambos criterios en cuanto al trazado morfológico de la pieza, proceso que en este caso resulta vital por sus implicaciones genéricas y estilísticas.

La fuerte identidad temática con la que comienza la sección B (cuyo tema aparece en el ejemplo 14, supra) permite considerarla como una sub-estructura dentro de la obra total, aunque trabaja fundamentalmente los materiales temáticos antes vistos —ejemplos 15, 16 y 17 (supra)—, conectados por pequeñas variaciones y materiales no temáticos. Si tenemos en cuenta que el género de la guajira generalmente se construye a partir de morfologías binarias y oposiciones tonales menor/directa mayor, se comprenderá la intención del autor de alejarse de los códigos tradicionalmente empleados para caracterizar al género. Sostengo que Gramatges emplea, principalmente en la sección B, una estructura cuasi rondal que se conecta con las prácticas del punto, conjunto genérico que recurre a la repetición continua de estructuras melódicas acompañantes, aunque de menor alcance temático.

Esquema formal de <i>Guajira</i> .											
Secciones	A		B							A'	
Subsecciones	a ₁	b ₁	a ₂	b ₂	a ₂	c	a ₂	b ₂	a ₂	a ₁	b ₁
Tonalidades	A	A	A	C#	E	E	Dm	C#	A	A	A
Funciones	Introducción		Desarrollo							Conclusión	

Tabla 2. Esquema formal de *Guajira*.

La tabla superior permite comprender que los procedimientos armónicos en *Guajira* aportan tanto unidad y coherencia como elementos para el desarrollo morfológico. La estructura de esta obra expresa su afinidad con las prácticas temáticas rondales del punto cubano. No es menos cierto que como parte de la sección B pueden encontrarse, entre el segundo periodo (b₂) y el tercero (a₂'), una relación entre tonos relativos que constituye una alusión a la estructura binaria menor/mayor del género que me ocupa, aunque usualmente la conexión tonal entre ambas secciones se comporta de la siguiente manera: menor/directa - mayor. Salvo esta relación, no encuentro otro nexo con el ámbito de la guajira en el plano armónico-formal. En su lugar, determino que la elaboración temático-armónica se sustenta en técnicas cercanas a una armonía tonal más abierta que la

constantemente empleada en la guajira popular. Es posible notar la acción de un compositor versado en los procesos armónicos tonales ampliados, tan extensivamente trabajados durante la primera mitad del siglo XX, con lo cual puede comprobarse una hibridación entre fragmentos de carácter tradicional y otros de semblante menos ortodoxo, cuasi académicos.

Piano

rit. *f* *a tempo*

A/C# Bsus4 F#m/A E C# F# G#9

Ejemplo 18. Procesos armónicos (cc. 23-26) de *Guajira* (1956).

Desde el ejemplo 18 presento algunos procedimientos armónicos característicos de la *Guajira* que poseen relevancia desde el punto de vista formal y dramático. En términos generales, he identificado desarrollos tonales básicos, pues los procesos modulatorios entre las subsecciones de la parte B siguen los pasos de la modulación diatónico-funcional. Por el contrario, algunas transiciones ejercen procesos más abruptos que persiguen acentuar el cambio de centro tonal. En el ejemplo anterior, se comprueba que, tras una cadencia abierta sobre el V grado de La Mayor, que se encuentra en el compás 2 —semicadencia habitual en las músicas campesinas—, se produce una modulación sintáctica a Do# Mayor, es decir, el sexto grado mayor o la directa mayor de este último grado. Dicho procedimiento se encuentra sustentado, además, por la indicación agógica de *ritardando*, que también aparece usualmente en cadencias campesinas como marcador final de periodos. Este cambio tonal se genera entre las subsecciones a₂ y b₂ de la sección B, que aparecen consignadas en la tabla 2 (supra). Si bien, por una parte, la estricta observancia de las reglas armónicas tradicionales evidencia la mano de un creador versado en las reglas canónicas, por otra el uso de cambios tonales más abruptos persigue romper la lógica funcional básica que caracteriza a la guajira, mediante la explotación de los contrastes entre partes que usualmente aparecen en este género.

Algo similar ocurre en la transición entre la sub secciones a_2' y b_2' de la parte B, (véase tabla 2, supra). Tal y como refiere el ejemplo 19, su compás segundo culmina con la armonía abierta de re menor, es decir La Mayor —aunque sin tercera— y en el compás siguiente se produce otra modulación sintáctica a Do# Mayor que recapitula la idea temática 1 de los compases 1-4 (ejemplo 11, supra), en su primera variación. Una vez más, el carácter semicadencial está acentuado por el *ritardando* sobre la armonía de la dominante abierta. Este recurso armónico-temático tiene la intención de acentuar el contraste entre los periodos internos, si bien al recapitular materiales temáticos variados produce el efecto rondal que alude a la esfera de las músicas campesinas, aunque no exactamente a la guajira.

Dm Dom Dm C# F# G#

Ejemplo 19. Modulación sintáctica entre re menor y Do# Mayor (cc. 56-57) en *Guajira* (1956)

Otro procedimiento armónico relevante se advierte entre los compases 49 y 50, que se encuentran comprendidos en la subsección a_2' y cuyo centro tonal, como se comprueba en la tabla 2 (supra), es re menor. En el ejemplo 20 es posible comprobar que se construye una progresión relacionada con la cadencia andaluza o frigia, generalmente articulada sobre el tetracordo superior descendente de la escala menor natural, en este caso *re, do, sib, la*, sobre las funciones de tónica, dominante natural y dominante armónica. Aunque dicha progresión no se encuentra en posición cadencial, anticipa la sonoridad modal del fragmento, que descansa sobre el empleo de la subtónica, en lugar de sensible, es decir Do natural. Dicho movimiento se encuentra doblado por las tres voces participantes que acentúan su característica sonoridad. De modo que dicho elemento armónico funciona aquí como un rasgo conector con las músicas hispanas en modo menor, uno de cuyos procedimientos habituales es justamente el empleo extensivo de la cadencia andaluza.

Tónica D natural Subd D am

Piano

Tónica D natural Subd D am

Ejemplo 20. Progresión armónica que alude a la formación habitual de la cadencia andaluza o frigia (cc.49-50) de *Guajira* (1956).

A lo largo de este epígrafe he descrito cuál es el grado de relación entre los rasgos característicos del género guajira con la obra estudiada a partir de algunas de las estrategias compositivas seguidas por Gramatges. El análisis desarrollado, se ha enfocado en el estudio del tematismo, pues se considera un elemento marcador para el caso de música campesina y la canción. Su abordaje ha revelado que, si bien algunas ideas y sus desarrollos, alcances armónicos y facturales guardan conexiones con el género mencionado, en términos generales, la intención del autor es significar las músicas campesinas entendidas como un grupo holístico y conexo de expresiones sonoras. Así pues, la pieza estudiada evidencia una intención explícita de distanciarse de los códigos tradicionalmente asociados al género de la guajira, sobre todo de sus contornos cancionísticos, con lo cual el autor expresa su compromiso en reflejar expresiones populares auténticas y vivas en lugar de sonoridades estilizadas, conceptuadas por una práctica ejercida desde las esferas del poder cultural republicano.

Tal y como concluí para el caso de las *Dos danzas cubanas* y lo sonero, he comprobado que en *Guajira* se dan cita estrategias compositivas, entonaciones y discursos que a diversos niveles y grados de significación persiguen representar, en el ámbito pianístico, más que géneros, prácticas sociomusicales cubanas conectadas con el área cultural campesina. En este sentido, si bien por una parte en *Montuna* y *Sonera*, se dan cita elecciones discursivas de raíz eminentemente soneras y en *Guajira* otras estrategias de evidentes nexos campesinos, ambas esferas no pueden considerarse como núcleos semánticos monolíticos y distantes de otros géneros como la danza y la canción, respectivamente.

Es posible así considerar que tales lugares recursivos, se erigen en estas piezas como tópicos discursivos con hondas implicaciones tanto para la sociedad y cultura cubana de entonces, así como para el imaginario de Gramatges. De esta manera, Gramatges plasma en estas obras un ideal estético que manifiesta una visión global y a la vez detallada de las culturas musicales, siempre porosas y relacionadas, las cuales, para la década de 1950, si bien habían mutado hacia espacios diversos, se mantenían activas en la Isla.

Conclusiones

Después de llevar a cabo el estudio que he presentado en los dos capítulos anteriores procedo a exponer las principales conclusiones a las que he podido arribar. En aras de valorar el presupuesto hipotético de partida: «las estrategias compositivas utilizadas en estas piezas [*Dos Danzas Cubanas* (1948) y *Guajira* (1956)] son elocuentes de la cultura musical donde fueron concebidas», este se ha confirmado y argumentado de modo fehaciente desde una perspectiva analítica capaz de sondear la sinergia entre contexto y autor, cuya interpretación se sostiene a partir de mi subjetividad.

En vías de lograr la integración de lo musical con lo extramusical, la hipótesis antes referida permitió guiar los dos objetivos que me planteé alcanzar con la motivación de conectar estructura y significado. La metodología empleada, herramienta imprescindible para el alcance de esos objetivos, demostró ser igualmente oportuna para el desarrollo del trabajo. Así, el propósito de encontrar la relación significativa entre la cultura musical cubana y las obras de Gramatges requirió un examen detallado del modo en el que ocurren los vínculos entre prácticas culturales, pensamiento estético e ideológico y elecciones discursivas del creador en un periodo definido de su itinerario profesional. Para la construcción del contexto sirvieron de ingredientes el ideario recogido en la *Revista Nuestro Tiempo*, los testimonios del autor y de Roberto Urbay, intérprete de su obra pianística. El alegato de este último enfatiza la importancia que tenía para Gramatges ese repertorio. La praxis analítica se apoyó en una interpretación musical validada por el propio compositor.

Se demostró mediante ejemplos, que al interior de las obras analizadas operan construcciones simbólicas que varios estudiosos han definido y sustentado a partir de su competencia musical como sujetos cubanos. En síntesis, considero necesario recalcar que las elecciones discursivas de raíces soneras y campesinas manifiestas en ambas piezas significan una cultura musical “porosa” en la que los géneros se hallan interconectados, tan dinámicos como la identidad misma. En esta música, esos lugares recursivos, que he llamado tópicos, cuya relevancia sociocultural y personal para Gramatges es innegable, devienen estrategias compositivas para expresar “lo cubano”.

Mediante este estudio fue posible ahondar en dos obras de un músico fecundo no antes abordadas y cubrir, con la necesaria modestia del investigador, una parcela de los insuficientes estudios analíticos sobre música académica hispanoamericana del pasado siglo. Debo reconocer, por ende, que esta investigación es un punto de partida, puesto que tanto el catálogo como la producción

intelectual de Gramatges distan de ser explorados en su totalidad. El hecho de que el análisis de su obra es una tarea pendiente cobra relevancia si se tiene en cuenta que en su discurso musical la expresión de la identidad es una constante. Además, está dada a partir de procedimientos estéticos que se comportan de manera dialéctica, un aspecto elocuente de su ideología.

Tal y como planteé al inicio de este texto, la expresión de “lo cubano” constituyó la inquietud de una generación cuya producción intelectual fue determinante en los procesos de legitimación cultural acontecidos en la etapa posrevolucionaria. En ese sentido, opino que el marco teórico aquí construido, inscrito en el complejo y dinámico devenir de las expresiones de identidad en música, puede resultar pertinente para el enfoque de otras obras que plantean referencias socioculturales, pertenecientes a autores de la órbita de Gramatges.

Bibliografía

Acosta, Leonardo. «La música en defensa del hombre. Entrevista a Harold Gramatges». *Revolución y cultura*: 10-20 (1976-77): 52, 53 y 54.

_____. *Los Móviles de Harold Gramatges*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2001.

Alegría, Daymí. 2005. «Tumbao en tramas de la música popular bailable cubana». Tesis de grado, Universidad de las Artes, La Habana.

Alén Rodríguez, Olavo. *Géneros de la música cubana*. La Habana: Pueblo y Educación, 1981.

Ardévol, José. *Introducción a Cuba: La música*. La Habana: Instituto del Libro, 1969.

Carpentier, Alejo. *La música en Cuba*. México: Fondo de Cultura Económica, 1946.

Cartaya, Rolando. «Seis décadas de Harold Gramatges». *Juventud Rebelde*, 26 de septiembre 1978.

Céspedes, Ivette. 2017. «Harold Gramatges: Itinerario de un músico-gestor (1959-1964)». Tesis de Máster, Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana.

Cremata Ferrán, Mario. *La voluntad de prevalecer*. La Habana: Ediciones Boloña, 2017.

Cureses de la Vega, Marta y Xosé Aviñoa. «Contra la falta de perspectiva histórica (bases para la investigación musical contemporánea en España)». *Revista catalana de musicología* nº 1 (2001): 171-200.

Díaz Pérez de Alejo, Liz Mary. «Joaquín Nin y su legado: valoración crítica y perspectivas de estudio en torno a *Vingt Chants Populaires Espagnols* (1923) ». *Diagonal: An Ibero-American Music Review* 1 nº 1 (2015): 83.

_____. «El “duelo” entre Joaquín Nin y Wanda Landowska: ¿el viejo clave o el piano moderno? ». *Revista de Musicología* XXXIX nº 1 (2016): 211-234.

_____. «Polémica Nin-Landowska bajo la rúbrica de “Ignacio de Zubialde” (nota aclaratoria a El "duelo" entre Joaquín Nin y Wanda Landowska: ¿el viejo clave o el piano moderno?)». *Revista de Musicología* XXXIX nº 2 (2016): 629-635.

Eli, Victoria. «El afrocubanismo, un cambio de estética en la creación musical académica de Hispanoamérica». *Revista de musicología* 32 (1) (2009): 309-319.

Fanjul, José L. 2012. «Concurrencias sonoras, emociones disonantes. Grupo de Renovación Musical.» Trabajo de diploma en Musicología. Universidad de las Artes, La Habana.

_____. 2014. «La influencia de la música española en el Grupo de Renovación Musical de Cuba (1942-1948)». Trabajo Final de Máster, Universidad de Valladolid.

Feraudy, Heriberto. *Yo vi la música. Vida y obra de Harold Gramatges*. La Habana: Ciencias Sociales, 2009.

Gómez, Zoila. *Amadeo Roldán*. La Habana: Arte y Literatura, 1977.

_____. *Musicología en Latinoamérica*. La Habana: Arte y Literatura, 1984.

_____ y Rodríguez, Eli. *Música latinoamericana y caribeña*. La Habana: Pueblo y Educación, 1995.

Gramatges, Harold. *Presencia de la Revolución en la música cubana*. La Habana: Letras cubanas, 1997.

_____. La Sociedad Cultural Nuestro Tiempo. En V. López (Ed.), *Revista Nuestro Tiempo* La Habana: Editorial Letras Cubanas (1989): 384-406.

Guerrero, Aimee. «Harold Gramatges Móvil I ¿azar? ». *Clave* n° 1 (2002): 30-32.

Guzmán, Rafael. «Harold Gramatges y el movimiento musical cubano de los 60 a través del análisis de los *Móviles*». Trabajo de Doctorado en Ciencias del Arte, Universidad de las Artes, 2008.

Hernández Otero, Ricardo. *Revista Nuestro Tiempo*, Ed. Letras Cubanas, 1989

_____. *Sociedad Cultural Nuestro Tiempo, Resistencia y acción*, Ed. Letras cubanas, La Habana, 2002

Lara Iser, Jhany. *Sonatas cubanas para piano: Patrimonio musical de la Gran Cuenca del Caribe*. Barranquilla: Universidad del Norte, 2010.

León, Argeliers. *Del Canto y el Tiempo*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1984.

López Civeira, Francisca. *Cuba entre 1899 y 1959. Seis décadas de historia*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 2007.

Martín, Edgardo. *Panorama Histórico de la Música en Cuba*. La Habana: Universidad de La Habana, 1971.

Martínez, Mayra A. «Móviles de Gramatges». *Revolución y Cultura* no.9 (1987): 2-7

Morales Caso, Eduardo. «Lo nacional en la obra para voz y piano de Gisela Hernández y Harold Gramatges: análisis compositivo». Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2014.

Orozco, Danilo. «El son ¿ritmo, baile o reflejo de personalidad cultural cubana?» En *Musicología en Latinoamérica*, ed. Zoila Gómez. La Habana: Arte y Literatura, 1984.

_____. «Procesos socioculturales y rasgos de identidad en los géneros musicales con referencia especial a la música cubana». *Revista de Música Latinoamericana* 13, No. 2 (1992): 158-178.

_____. «Nexos globales de la música cubana con rejuegos de son y no son» *Boletín Música de la Casa de las Américas* no.38. (2014): 17-94.

_____. «Perfil sociocultural y modo son en la cultura cubana1». *Boletín Música*, no. 38 (2014): 3.

_____. «Rasgos de identidad, entonación y universalidad en la creación musical cubana contemporánea: su singular proyección en 30 años de realidad social revolucionaria,» UNEAC (inédito).

Ortiz, Fernando. (1940) 2002. «Los factores humanos de la cubanidad», *Perfiles de la cultura cubana*, 2, mayo-diciembre: 1-15, acceso el 22 de febrero de 2015, http://www.perfiles.cult.cu/articulos/factores_cubanidad.pdf.

Pérez Fleitas, Miriam. «Tres Preludios de Harold Gramatges I, II y III». *Clave* n° 7, 8 y 9 (1987-88): 33-39, 30-35 y 27-29.

Picart, Gina. 2002 «Harold Gramatges: el misterioso centro del alma». *Clave* Año 4 no.2 (2002): 44-48.

- Pogolotti, Graziella. *Polémicas Culturales de los 60's*. La Habana: Letras Cubanas, 2006.
- Ramón, Neisy. 1988. «Gramatges a los 70». *Bohemia*, Año 80 (52), 12-13.
- Rodríguez Cuervo, Marta. 2002. «Tendencias de lo nacional en la creación instrumental cubana contemporánea». Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- Rodríguez, Olavo. *Pensamiento musicológico*. Ediciones Letras cubanas. 2006.
- Rozada, Hamilé. «Harold en Italia». *Clave*, Año 1 (2) (1986): 17-23.
- Socorro Torres, Ana Lizandra. 2013. «Fuentes para el estudio de la interpretación musical en Cuba: Los programas de concierto de la Orquesta Filarmónica de la Habana del Fondo Harold Gramatges». Trabajo Fin de Diplomado, Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana.
- Stefani, Gino. «Una teoría de la cultura musical». *Cuadernos Prometeo* 7, tercera época (1997): 93-109.
- Tabares, Saily. «Nunca renunciaré a mi país». *Bohemia*, 88 (24) (1996): 54-57.
- Vinueza, María Elena. 2005 «Harold Gramatges: Sonata a la vida». *Opus Habana*, 9 (2): 16-25.
- Vela del Campo, Juan Ángel. «Harold Gramatges, compositor cubano». *El País*, 18 de diciembre de 2018.
- Villar-Taboada, Carlos. «Tradición e identidad en la conformación de la identidad musical gallega: conflictos en la construcción de la cultura». En *Voces e imágenes en la etnomusicología actual. Actas del VII Congreso de la SibE*. Ed. por Josep Martí y Silvia ez. Madrid: Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, 2004.

Anexo

Testimonio del pianista Roberto Urbay³⁵

Todas las obras para piano solo del Maestro Harold Gramatges, integran mi repertorio pianístico de música cubana. Algunas de ellas las he tocado con mayor frecuencia que otras, por razones diversas. El año 1997, año en que se logró realizar la grabación ofrecí muchos recitales con la música del Maestro. También agrego que tuve el honor de realizar los estrenos mundiales de algunas de estas obras, tales como: *Pensando en ti*, de 1937, *Estudio de Contrastes* de 1974 y las *Seis Danzas Antiguas* de 1989. La totalidad de las obras las interpreté en La Habana y algunas de ellas en salas de concierto en Recitales en Corea, República Checa, Moscú, República Dominicana y Argentina.

Yo conocía al Maestro Gramatges desde mi juventud, lo veía en los conciertos y recitales donde a veces coincidíamos. Había escuchado muy poco de su música, prácticamente nada. Un día en el año 1970 fui al Teatro “El Sótano” para ver una obra de Plauto, y tenía música en muchos momentos. Desde que sonó el principio, me dije: pero qué buena e interesante música. En el intermedio vi que el programa decía que la música era de Harold Gramatges. En dirección opuesta a la de muchos de mis compañeros de estudio, a mí me interesaba mucho la música del siglo veinte y las obras de vanguardia que se hacían por aquella época, de hecho estrené obras de Armando Rodríguez Ruidiaz, Juan Piñera y Carlos Malcolm, entre otros,

En 1973 participé en el Concurso de Piano auspiciado por la UNEAC, Gramatges era uno de los miembros del jurado. En aquella ocasión gané el premio. En algún momento después de dicho concurso me dio su opinión sobre mi participación, y me ofreció sabios consejos. Desde entonces comenzó una relación que creció mucho, tanto humana como profesionalmente.

Pasaron algunos años y un día el Maestro me localizó para preparar un programa con el flautista Alberto Corrales. Dicho programa incluía una nueva composición de Gramatges: *Móvil III* para

³⁵ Javier Alonso, entrevista recibida por correo electrónico, 2 de mayo de 2020.

flauta y piano. Participamos en el Festival Internacional “Interpodium”, en la Tribuna de Jóvenes Intérpretes, en Bratislava. El programa lo tocamos tres veces en diferentes salas de concierto durante el Festival y antes de regresar a La Habana pudimos realizar otra actuación en Praga. En todas las oportunidades el *Móvil III* recibió una calurosa aceptación, tanto por nuestro empeño de dar el máximo en la interpretación, así como por el nivel, la calidad e importancia de la obra de Gramatges. Tuvimos la suerte de dejar constancia de aquella experiencia, porque grabamos la obra para los Estudios de Grabación EGREM pocos días después de regresar del festival. Se grabó en los antiguos LP o vinilos de la época. Afortunadamente se hizo una remasterización actual y puede encontrarse en CD. Este CD tiene mal la fecha de grabación, dice 1976, pero en realidad fue en noviembre de 1977, después de nuestro regreso a La Habana desde Europa.

Los años pasaron y para 1988 tuve la idea de organizar varios conciertos con la mayor cantidad de obras creadas por el Maestro para diferentes formatos: sinfónico, de cámara, coral, solista, etc. De los ocho conciertos planificados, logramos realizar cinco, con el apoyo del Instituto de la Música y la Asociación Nacional de Música de Conciertos. Creo que fue un merecido regalo en el año del setenta aniversario de su natalicio.

Años más tarde en 1996 a Harold Gramatges le fue otorgado el Premio Iberoamericano de la música Tomás Luis de Victoria, en su primera edición creado en España para compositores de gran trayectoria e importancia.

Yo tenía en mi repertorio en ese momento cuatro de sus obras para piano solo. El Maestro me consultó la posibilidad de completar todo su catálogo para grabar toda esta música. Lógicamente acepté con gran alegría e interés. Me faltaban diez obras para llegar a completar las catorce obras para piano solo.

El trabajo fue duro y tuve que practicar, estudiar, analizar cada una de las obras, tal y como he hecho siempre con Mozart, Beethoven, Chopin, Liszt, Prokofiev, Bartók y todos los compositores que integran mi repertorio. Una única gran diferencia, es que en esta ocasión podía trabajar directamente con el compositor. Cada vez que tenía alguna obra preparada, lo contactaba para coordinar una clase. Esta situación se repitió durante varios meses. De esta manera las obras fueron tomando forma y el carácter interpretativo que cada una merece.

No todas tienen las mismas dificultades, un par de ellas pueden resultar aparentemente sencillas, pero entonces comienza un "crescendo" hacia aspectos pianísticos más complejos y a veces resultaban muy difíciles para su ejecución y sobre todo para la memoria. Muchas veces cuando el Maestro no se encontraba en su casa, ya fuera por clases o reuniones, yo iba a practicar en sus dos pianos ,el de cola que se encontraba en la sala ,en ese piano donde tantas veces hacía ensayos de mis próximos recitales y conciertos, o en el de su estudio. Ambos eran Steinway, pero en el piano del estudio fueron concebidas la mayoría de esas obras. Me recibía invariablemente su esposa, Ena Susana Hartmann, más conocida por Manila, que me quería como a un hijo. Ella preparaba uno de los cafés más sabrosos que se podía tomar en La Habana. Su nivel cultural y amor por el arte era tan elevado como el del Maestro Gramatges. En la casa de ellos siempre podías aprender nuevas e importantes cosas.

Ambos asistieron a la mayoría de los conciertos que ofrecí. Cada vez Gramatges se veía más contento porque sus obras crecían a través de mi interpretación, aunque hasta último momento siempre me sugería algo que debía mejorar o podría tocar con otro enfoque interpretativo. El recital en la Sala Lecuona del Gran Teatro de La Habana fue de los mejores, quizás el mejor de todos los que hice con este repertorio. La sala estaba repleta, pero ese día a pesar del calor, yo tenía grandes deseos de tocar. El público fue muy generoso y aplaudió con gran entusiasmo. Al finalizar, yo señalé al Maestro Gramatges para dedicarle los aplausos a él .Se puso de pie, agradeció los aplausos, pero luego de unos segundos hizo un gesto y el público dejó de aplaudir y comenzó a contar un poco de toda la preparación de este proyecto. Sobre todo dijo tantas cosas buenas de mí como intérprete, que de la vergüenza me puse colorado. El concierto cerró con un abrazo inmenso que me dio el Maestro frente al público presente. Ese ha sido uno de los momentos más bellos e intensos artísticamente que puedo guardar en mis recuerdos.

